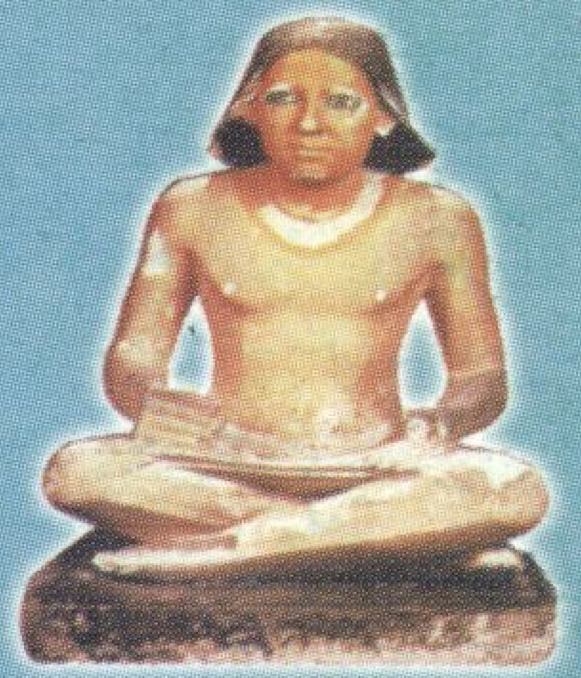
تطور الديانة المصرية القديمة

من خلال لوحات النذور والهبات

د. بثينة إبراهيم مرسي



تاريخ المصريين

٢٨٤

تطور الديانة المصرية القديمة

من خلال لوحات النذور والهبات

مرسى ، بثينة إبراهيم .
تطور الديانة المصرية القديمة من خلال لوحات النذور والهبات/ تأليف: بثينة إبراهيم مرسى. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
٤٠٨ ص ، ٢٤ سم. (سلسلة تاريخ المصريين)
تدمك ٧ - ٦٣٥ - ٤٢١ - ٩٧٧ - ٩٧٨
١ - الديانات القديمة
٢ - مصر القديمة - تاريخ
أ - العنوان
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٦٣٢ / ٢٠١٠
I.S.B.N 978-977-421 - 635 -7
ديوى ٢٩١,٠٤٢

الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة - جمهورية مصر العربية - كورنيش النيل - رملة بولاق
ص . ب : ٢٣٥ - الرقم البريدى : ١١٧٤٩ رمسيس
ت : ٢٥٧٧٥٢٢٨ / ٢٥٧٧٥٠٠٠ - فاكس ٢٥٧٥٤٢١٣ (٢٠٢)
www.egyptianbook.org.eg/e-mail:info@egyptianbook.org.eg.

تطور الديانة المصرية القديمة

من خلال لوحات النذور والهبات

تأليف

د. بثينة إبراهيم مرسي

فهـــــرس المحتـــــويات

المقدمــــــة	٩
الفصل الأول:	
التعريف باللوحات	٢١
الفصل الثاني:	
سمات اللوحات	٥٧
الفصل الثالث:	
الأضواء التي تلقيها اللوحات على عصر الدراسة	٧٥
الفصل الرابع:	
اختلاف أساليب كتابة نصوص اللوحات بين الملوك والخاصة والأشخاص العاديين	١٢١
الفصل الخامس:	
مراتب الكهنة مقدمي اللوحات والكهنة الموكول لهم الهبات	١٣٥
الفصل السادس:	
حفظ الأملاك الجنائزية في مصر القديمة عن طريق تلاوة صيغ اللعنات	١٥٩
الفصل السابع:	
لوحات النذور بالسرابيوم ودورها فى ترتيب مراسم الجنازة الملكية	١٨٣
الفصل الثامن:	
المعبودات الموجه إليها لوحات النذور ولوحات الهبات	٢٢٣

الفصل التاسع:

الأسماء الشخصية الواردة على اللوحات ٢٧٥

الفصل العاشر:

مصداقية هيرودوت فيما حكاه عن مـــصر مـــن خـــلال اللوحات ٢٦٣

الفصل الحادي عشر:

نماذج نصية من "لوحات النذور والهبات" ٢٧١

الفصل الثاني عشر:

"ديانة المصريين القدماء أثناء فترة الدراسة وانـــسحاب ذلك على ما بعدها" تقوى المصريين الشخصية ٣٥٥

الخاتمة ٣٧٩

قائمة المصادر والمراجع ٣٨٧

على سبيل التقديم

لقد لعب الدين دوراً محورياً في حياة المصريين على مر تاريخهم، ولعل من الصعب أن نفسر كثيراً من الأحداث التاريخية المهمة في حياة المصريين في غيبة الدين. وانطلاقاً من هذه الأهمية كان اختيارنا لهذا الكتاب لنقدمه لقراء سلسلة "تاريخ المصريين؛ حيث قدمت لنا الباحثة الدكتورة بثينة إبراهيم قضية الدين باعتباره المدخل الحقيقي لكل القضايا، وكان دائما بمثابة الملاذ الذي يلجأون إليه لتفسير قضاياهم وقد كشفت الباحثة عن حقيقة تبدو غائبة عن كثيرين ممن اعتقدوا أن المصريين مع تدينهم قد أهملوا حياقم الدنيوية ونسوها في سياق عنايتهم بآخرقم وقد أكدت الباحثة أن قدماء المصريين كانوا أناسا أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة.

ولذلك نجدهم قد تصوروا الجنة على غرار الحياة في أرض مصر، وأن بها أنهارا وزروع، وأن الحياة في الفردوس الأعلى هي صورة طبق الأصل من حياقم في الدنيا، ولذلك حرصوا على أخذ كل ما كانوا يتمتعون به في حياقم على الأرض ليتمتعوا به في الحياة الأخرى، فامتلأت القبور بالأغراض الدنيوية التي سيعيد صاحبها أو صاحبتها استخدامها في الحياة الأخرى.

وبالرغم من أن الديانة المصرية القديمة كانت موضوع دراسات عديدة قدمها مؤرخون مصريون وأجانب؛ إلا أن هذه الدراسة تتميز باعتمادها على مصدر جديد مليء بالنصوص التي تقدم صورة تفصيلية عن أركان العقيدة عند المصريين القدماء، وهذه الأركان تتشابه إلى حد كبير مع ما نصت عليه الديانات السماوية، من حيث إيمانهم بالحساب والثواب والعقاب، ووجود الجنة والنار، وغير ذلك من المعتقدات التي نصت عليها الديانات السماوية.

إن هذا الكتاب يعتبر إضافة مهمة للمكتبة العربية، وهو مكمل لكتاب سبق أن قدمناه في هذه السلسلة عن "الخبز في مصر القديمة" يصور الحياة الدنيوية للمصريين، وبذا نكون قد غطينا الجانب الدنيوي والديني من حياة المصري القديم، ولكن هذا لا يعني أننا سوف نتوقف عن تقديم كتب عن تاريخ مصر القديمة ، فتاريخها بحر واسع لم نغترف منه إلا قطرات قليلة.

وأخيراً لا يفوتني أن أوجه الشكر إلى أسرة تحرير سلسلة "تاريخ المصريين" على مجهودها في إخراج هذا الكتاب، وأخص بالشكر الدكتور عماد هلال مدير التحرير الذي يبذل مجهوداً كبيراً في مراجعة الكتب قبل النشر وضبطها وتنسيقها وإعدادها في صورتها النهائية.

والله وتاريخ أمتنا من وراء القصد

د. محمد صابر عرب

قائمة الاختصارات

- ***AEB*** : Annual Egyptological Bibliography.
- ***ASAE*** : Annales Du Service Des Antiquités De L`Égypte.
- ***Bib.Or*** : Biblioteca Orientalis
- ***BIFAO*** : Bulletin de L`Institut Farnçais D`Archéologie Orientale.
- ***BSFE*** : Bulletin Trimestriel de la Société Française d`Egyptologie.
- ***CAJ*** : Cambridge Archaological Journal.
- ***Cdé*** : Chronique D`égypte.
- ***IFAO*** : L`Institut Farnçais D`Archéologie Orientale Du Caire.
- ***JARCE*** : Journal of the American Research Center in Egypt.
- ***JEA*** : The Journal of Egyptian Archaeology.
- ***KÊMI*** : Revue de philology et d`Archéologie égyptienne et Coptes.
- ***LÄ*** : Lexikon der Ägyptologie , Weispaden , 1986.
- ***MéL*** : Mémoires de L`Ecole du Louvre.
- ***MIFAO*** : Mémoires de L` Institut Farnçais D`Archéologie Orientale.
- ***PAJIEC*** :The Paleological Association of Japan. Inc. Egyptian Committee.
- ***PM*** : Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts , Reliefs , and Paintings.
- ***Rdé*** : Revue D`Egyptologie.

- ***Rec. Trav.*** : Recueil de Travaux Relatifs à la Philologie et à T Archéologie égyptienne et Assyriennes.
- ***Rev. Égyp.*** : Revue Égyptologique.
- ***SBA*** : Society of Biblical Archaeology
- ***Urk. IV.*** : Urkunden der 18. Dynastie., W. Helek
- ***ZÄS*** : Zeitschrift für Ägyptische Sparche und Altertumskunde.

مقـــدمة

إنه لمن دواعي سرورها العظيم؛ اختيار كتابي هذا لينشر في سلسلة عريقة مثل "تاريخ المصريين"، وأرجو أن يسهم في إعطاء القارئ الكريم ولو لمحة موجزة عن أسلافه ودور الدين في حياقم، ذلك الدور الذي تعملق في فترات المحن التي تعرضت لها مصر مع أواخر الأسر الفرعونية مما سيتم تفصيله، مما يثبت لنا أن الدين، والدين وحده هو دائما البوابة الملكية لامتلاك ناصية عقول المصريين، وهو كذلك ملاذهم الآمن الذي يلوذون به عندما تحل بهم النوازل، ويعكس لنا مع كل ما ندعوه آثارا مصرية قديمة أن قدماء المصريين كانوا أناسا أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة، كما ذكر عنهم في القرآن الكريم في الآية رقم ٦٣ من سورة " طه " عندما خافوا على أنفسهم من أن يذهب " موسى " و " هارون " عليهما السلام (بطريقتكم المثلى).

ولذا تصوروا الجنة على غرار الحياة في أرض مصر، وأنه سيكون هناك نيل في السماء كما هو على الأرض، وأن الحياة في الفردوس الأعلى (حقول إيارو كما أسموها) ستكون صورة طبق الأصل من حياقم الدنيا، ومن ثم فيجب أخذ كل ما تمتع به الشخص في حياته على الأرض ليتمتع به في الحياة الأخرى، فامتلأت القبور بالأغراض الدنيوية التي سيعيد صاحبها أو صاحبتها استخدامها في الحياة الأخرى، الحياة اللانهائية والتي سيخدمه فيها خدم اصطحبهم المصري سواء كان ملكا أم موظفا رفيع المرتبة ، أم من ذوى الأملاك معه في صورة تماثيل صغيرة يؤدى كل منها عمله الذي كان يؤديه لسيده في الحياة الدنيا خلال الدولة القديمة، أو باصطحاب نماذج كاملة ومجسمات لكل ما كان يمتلكه المتوفى من ضياع وعقار وما عليها من خدم ودواب تدب على الأرض أو تطير بجناح، أو تسبح في المياه خلال الدولة الوسطى، أو كمجموعات من الخدم بصورة الجسد المحنط يحمل كل منها نص يأمر

كل من يحمله أن يجيب فورا عندما يستدعى صاحب التمثال للعمل في حقول الجنة، فيتقدم للعمل بدلا منه، حتى يتمتع صاحب التمثال بالجنة وما فيها مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، ونلحظ في نظرة المصري قرب شبه بما ورد في الكتب السماوية عن الثواب والعقاب والمصير خيره وشره تبعا لأعمال الشخص حال حياته على الأرض مما سينتج عنه فيما سنستعرضه من النصوص الواردة بالكتاب من حرص المصري القديم على صالح العمل لنيل الثواب.

إذاً كل شيء نستطيع أن نتخيله كان معه في بيت الأبدية — القبر — حتى يجيء يوم الحساب في محكمة المعبودات ويبرأ فيها الشخص ويصطحبه أبناء حورس الأربعة في قارب مزركش إلى النعيم المقيم، أو يلتهم وحش كاسر يقعى بجوار ميزان القلوب في قاعة محكمة أوزير قلب المتوفى إذا كان وزن القلب أثقل من ريشة العدل التي استخدمت كمثقال للأعمال، فإذا تساوت الريشة مع القلب، فهو قلب طاهر، جاء صاحبه بقلب سليم كما خلق لأول مرة ولم تثقله الخطايا فيهبط ويكون مضغة يلوكها فك الوحش " عم عم " فيفنى ذكره ولا يكون له الحق في الدخول إلى العالم السرمدي بعد موتته الأولى، ويكون ذلك هو الموت الأبدي الذي لا حياة ولا بعث ولا نشور بعده. (رسم رقم ١بآخر المقدمة)

إلى هذا الحد كان المصري القديم مهموما بآخرته ! نعم كان لا يريد أن يفارق النعيم الذي يتمتع به على الأرض — كان هذا هو الحال على الأقل مع الأثرياء، وهو حالهم في كل عصر — ولذا كان على الشخص أن يتخذ كل سبل الحيطة كي لا ينقصه شيء في تلك الرحلة الطويلة المليئة بالأخطار كما تخيلوها ويمكن للقارئ الكريم أن يرى ذلك في لفات البردي المصورة لما هو في العالم الآخر والأهوال التي سيلاقيها الشخص حتى يصل لمصاحبة المعبودات في قواربهم للنجاة والتي ستصل به سالما إلى الجنة، تلك المصورات الموجودة بالمتحف المصري مثلا والتي كانت توضع مع

الجسد المحنط في داخل التابوت حتى تكون في متناول يده تعينه بالتعاويذ السحرية على تذليل مصاعب العالم السفلي وتفتح له مزاليجه ليلج بكل سهولة ممكنة – حسب براعة الكهنة مؤلفي مجموعة التعاويذ– والتي أطلق عليها بالخطأ اسم " كتاب الموتى " بينما دعاها المصري القديم في عمومها كتاب " الخروج نهارا " أو بالمصرية القديمة *prt m hrw* كناية عن خروج صاحبها إلى ضوء النهار مرة أخرى، أي ببساطة الحياة لمرة أخرى وإلى الأبد. (رسم رقم ٢بآخر المقدمة)

ولذا كان من بين الوسائل التي استخدمها – بالإضافة للأثاث والمتاع الحقيقي منه أو المصنوع بنسب بالغة الصغر والتي ستتحول بفعل السحر إلى أشياء يستفاد منها، أن يصنع لوحات تحمل صوره مع من يحب مصاحبتهم له من أفراد عائلته أو من أشراف يعلي شأنه وجوده معهم أمام المعبودات المختلفة، ويجعل على اللوحة نصا محفورا أو محزوزا يحمل أمانيه وطلباته ممن يتعبد له، وهو يصطحب تلك اللوحة معه إلى مثواه الأخير على الأرض – الجبانة– إذا كان لا يبغى بها سوى الصلوات وطلب الرحمات والقرابين العادية. (صور ١ و ٢بآخر المقدمة)

أو يتركها فوق الأرض سواء داخل معبد أو فوق قطعة أرض يهبها لمعبد ما كوقف يصرف منه على ترتيبات دينية معينة توهب لروحه ويصله ثوابها إليه وهو داخل قبره، تنعم بها إحدى أرواحه – قرينه الروحي – الذي يبقى في القبر مع صاحبه والذي يجب إطعامه باستمرار حتى لا يموت جوعا أو عطشا فيفنى صاحبه إلى الأبد. (صورة رقم ٣)

ومن هنا كان موضوع هذا الكتاب والذي عرضت فيه لتقوى أواخر قدماء المصريين قبل المسيحية والذين ملك الدين عليهم قلوبهم وغلّف حياتهم بأكملها بصورة أصبح معها كل هم المصري أن يضمن لنفسه ترتيبات جنائزية لائقة أو أن يتقرب للمعبودات بشتى الصور مهما كلفه ذلك من مشقة قد تفوق طاقته، ولكن لابد مما ليس منه بد، فلا حياة إلا في الجنة وإلا ففناء أبدى حيث كانوا لا يعترفون

بحياة أبدية في العذاب ولكن الشخص المسيء كان سيتم تعذيبه على يد خزنة النار التسعة عشر – وهو نفس الرقم المذكور في القرآن الكريم، حتى وإن زاد العدد إلى واحد وعشرين خازنا لأبواب التعذيب النارية في بعض نسخ الكتب الدينية التي توضع مع المتوفى لتسهيل طريقه فلم يعطوا تلك الوحوش أسماء بل ظلت الأسماء المعروفة هي لتسعة عشر فقط كما اتفق سليم حسن و هارت[١] – ثم يفنى جسده وروحه، وذلك في عرف المصري القديم هو أقصى عقاب يمكن أن يناله إنسان مسيء، أن يحرم من الحياة في أرض مصر السماوية مرة أخرى، فهل نحب مصرنا كما أحبها المصري القديم ولا نهجرها كما يحدث الآن؟؟ أتمنى أن يكون الجواب بنعم.

يعرض هذا الكتاب دراسة لمجموعة من اللوحات الحجرية المستديرة القمة وهي في الغالب من الحجر الجيري، مختلفة المقاسات تحوى نصوصا كتبت إما بالخط الهيروغليفي التقليدي أو السريع[٢] وكذلك بالخط الهيراطيقي.

والنوع الأول من اللوحات المعنية بالدراسة هو لوحات تحمل مجرد صلوات للمعبودة المختلفة بتضرعات كي يحظى صاحبها بحظوة وصحبة المعبود في العالم الآخر ليتمتع بقرابين لا نهائية ونعيم مقيم وقد أطلق على هذا النوع من اللوحات اسم "لوحات النذور" Votive Stelae.

بينما شمل النوع الثاني من اللوحات ما هو تسجيل لهبات من الأراضي تقدم للمعابد مقابل تمنيات للمتوفي في أن يحظى بقرابين كافية في العالم الآخر. لقد كان النوع الثاني – " لوحات الهبة " Donation Stelae تصرفا عمليا قام به الملوك والخاصة بوقف أراض على المعبد توكل إدارتها لبعض طوائف الكهنة وذلك لتولي الإنفاق على ترتيب قرابين منتظمة تقدم لروح المتوفي.

تم اكتشاف حوالي ثمانية وستين لوحة من الطراز الخاص بهبات تقدم للمعابد من الأراضي المزروعة أو القاحلة أو المستنقعات مع ما تشتمل عليه من أفراد ودواب وكافة ما عليها (في بعض اللوحات) وقد حملت هذه اللوحات نصوصا طريفة تحمل في معظمها تاريخ صنعها (والذي عادة ما يكون هو تاريخ تقديمها) حيث ذكر اسم الملك الذي تمت الهبة في عهده بالسنة والفصل وربما الشهر واليوم كذلك، مع ذكر ألقاب الملك وكذلك اسم الواهب والمساحة الموهوبة بل وحدودها (في بعض الأحيان) عن طريق تعيين ما يجاورها من أراضى ومساكن وحدائق... الخ

وجهت الباحثة اهتمامها لمحاولة تقديم هذه اللوحات في دراسة نصية وقد سبقتها اهتمامات العلماء الأجانب ثم المصريين الذين قاموا بنشر هذه اللوحات حال اكتشافها منذ أواخر القرن التاسع عشر وخلال سني القرن العشرين الأولى، وسيتم تفصيل أسماء الناشرين أو الدارسين للوحات مع كل لوحة على حدة.

وتميزت تلك اللوحات بسمات مميزة تخرج بها عن نطاق اللوحات الجنائزية المعروفة التي تحتوى على صيغة القربان المألوفة طوال العصر الفرعوني بلا انقطاع تقريبا، وفي أعداد كبيرة وصلتنا من مختلف أرجاء مصر. هذا بينما تركزت اللوحات المعنية بالدراسة وخاصة النوع الأول: (لوحات الهبات) في مناطق محددة كما سيبين فيما بعد.

استمر ظهور لوحات النذور والهبات في الفترة مابين الأسرة التاسعة عشرة وحتى العصر الرومانى (صورة رقم ٤)، حيث ازدهرت خلال الأسرات الثانية والعشرين والسادسة والعشرين على وجه الخصوص وقد وصلنا أكبر عدد من اللوحات من هاتين الأسرتين (الثانية والعشرين والسادسة والعشرين)، وربما تسفر حملات الكشف العديدة في كافة أرجاء مصر عن لوحات جديدة من أي من الطرازين.

وهذه اللوحات موزعة الآن على معظم متاحف العالم الكبيرة، ولكن يتفوق المتحف البريطاني بأعداد كبيرة من اللوحات يعرضها في القاعات الرابعة والخامسة، ومعظم هذه اللوحات نذرية أو جنازية، بينما انتشرت لوحات الهبات في عدد أكبر من المتاحف الأخرى وذلك نظرا لحرص الباحثين الأجانب على اقتنائها لدراستها وهي التي مثلت مصدرا هاما لتاريخ تلك الفترة الشحيحة النصوص وخاصة من الدلتا، وكانت معظم لوحات الهبة من الدلتا لحسن الحظ فأماطت نصوصها اللثام عن تاريخ تلك الفترة العصيبة من التاريخ المصري والذي تعرضت فيه مصر عموما والدلتا على وجه الخصوص لغزوات أجنبية متتالية، واستقرار قبائل أجنبية بها غيرت من بنياها السكاني، وانعكس ذلك فيما تركوه من نصوص على اللوحات.

كانت اللوحات في بعض الأحيان هي الأثر الوحيد الباقي لبعض الشخصيات والملوك فأضحت شاهدا على أعمالهم وتخليدا لها بينما لم تصلنا أي معلومات للمقارنة من آثار أخرى كالتماثيل أو المباني سواء كانت دنيوية كالمعابد أو أخروية كالمقابر وغيرها مما اعتاد المصريون القدماء على تخليد أعمالهم في الدنيا وأمانيهم بالنسبة لحياقم الدائمة بعد الموت ثم البعث عليها.

لعبت اللوحات عموما، ولوحات الهبات خصوصا دورا هاما في حفظ الأملاك الخاصة بالمعابد، والمخصصات التابعة للكهنة والمتمثلة في الحقول الموهوبة والتي توكل إدارتها إليهم ويورثها الكاهن لأحد أبنائه وتظل في حوزة أسرته لأجيال عديدة، أو سواء كانت الهبة في شكل متاع أو حتى مصباح يوهب للمعبد، أو قرابين جنازية يتم ترتيب تقديمها لروح المتوفي وقرينه.

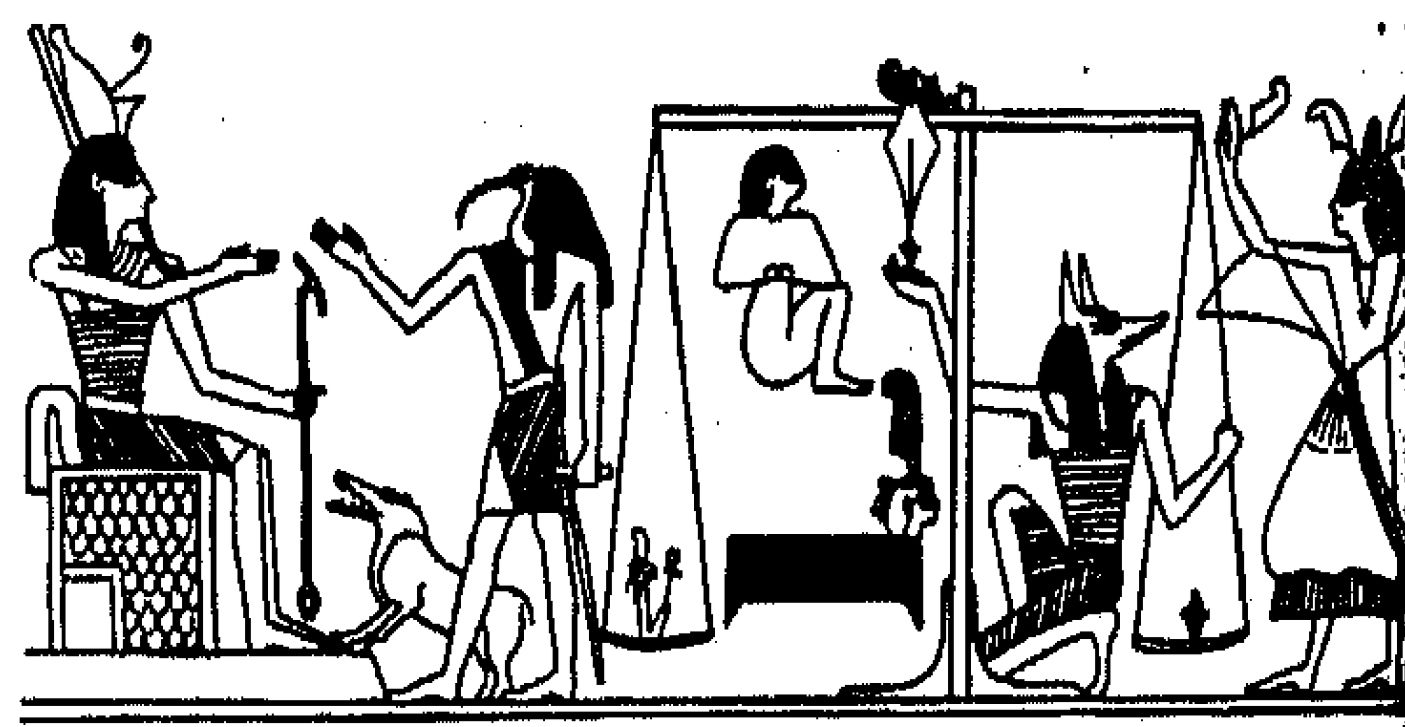
وسنجد أن اللوحات كطراز أثري ارتبط بالمصريين القدماء (وغيرهم من الشعوب المجاورة) كان طرازا مفضلا على مر العصور الفرعونية و حتى نهايتها، بل

واستمر في العصرين اليوناني ثم الروماني، واستمر كذلك في الفن القبطي بنفس خصائص اللوحات المصرية القديمة بل وربما رموزها أيضا.

ولا يسعني هنا إلا أن أوجز خالص الشكر لمن قدم لي يد المساعدة في إتمام هذا الكتاب الذي هو في الأصل أطروحة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان: «تطور العقائد الدينية من خلال لوحات النذور والهبات في مصر القديمة – من الأسرة الواحدة والعشرين وحتى السادسة والعشرين (١,٦٩– ٥٢٥ ق م)»، وأخص بالشكر الأب الفاضل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور / عبد المنعم عبد الحليم سيد، وأستاذتي المشرفة الدكتورة / شويكار إبراهيم سلامة والسادة المناقشين الأستاذ الدكتور / محمد إبراهيم بكر، والأستاذ الدكتور / محمد على سعد الله.

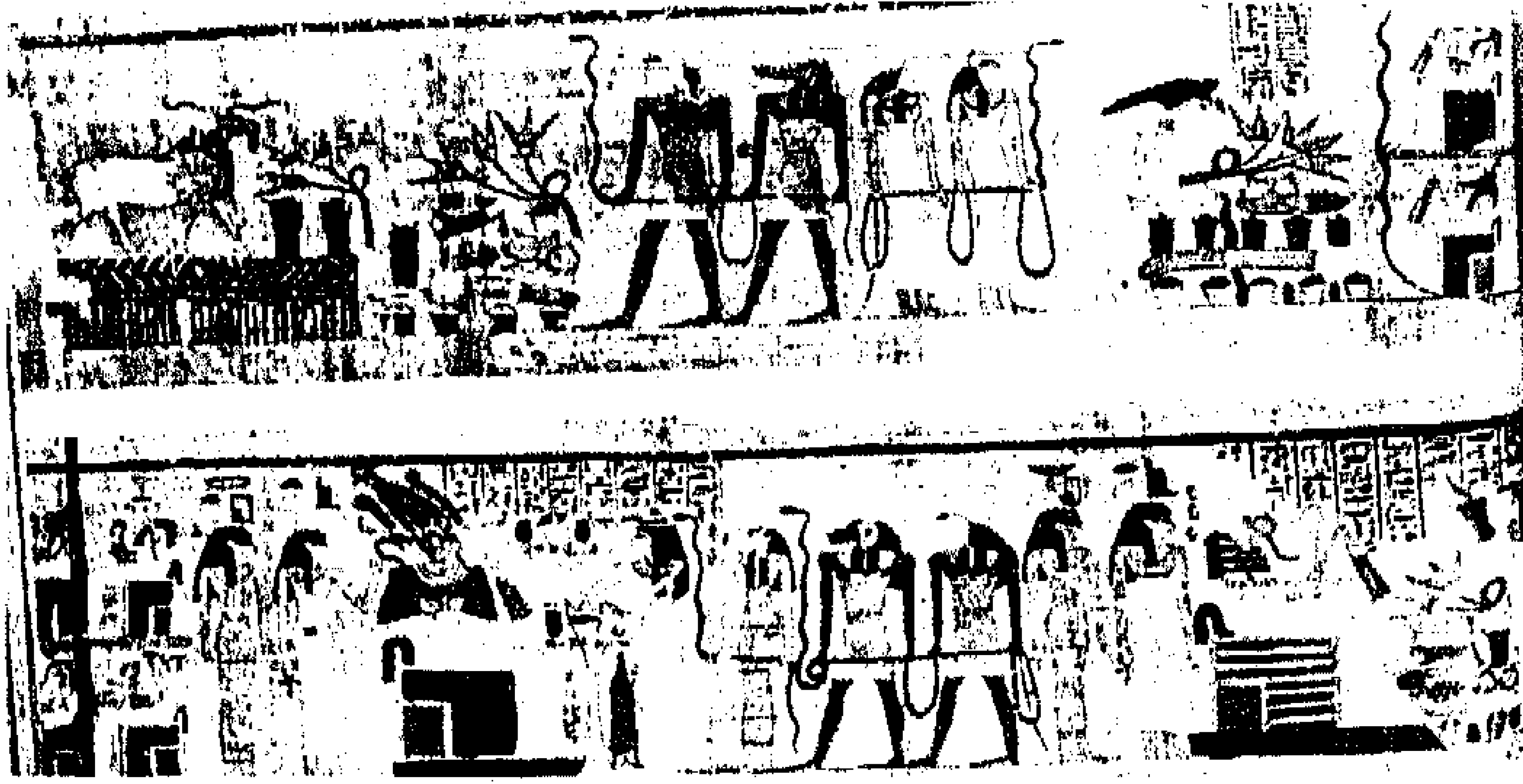
وقد قامت أستاذتي المشرفة الدكتورة/ شويكار إبراهيم سلامة بدراسة اللوحات من الناحية الفنية ضمن أطروحتها لنيل الدكتوراه وهي بعنوان "التطور الفني في مصر الفرعونية أثناء العصر المتوسط الثالث" (١,٨٧ – ٦٦٤ ق.م) والتي قدمتها عام ١٩٩٦ وهي تقريبا الفترة التاريخية التي تعرضت الباحثة لدراستها ولكنها لم تتعرض لنصوص اللوحات وإن كانت قد درستها من الناحية الفنية بصورة دقيقة وخاصة في الشرح الثرى للمناظر العلوية للوحات، ومن هنا وجدت الطالبة أن دراسة النصوص هو ما يجب أن تركز عليه في هذه الرسالة.

وأتوجه بخالص الشكر كذلك إلى السادة الأستاذ الدكتور / محمد إبراهيم والدكتور/ جمال عبد الرازق من كلية السياحة والفنادق بجامعة الإسكندرية لما أمدوني به من مراجع أو من برامج حديثة للحاسوب ذللت لي الكثير من المصاعب أثناء كتابة الرسالة وساهمت في خروجها بهذا الشكل، ولطاقم العاملين بالمركز الثقافي الأمريكي والفرنسي ن والمتحف المصري ؛ وذلك لما بذلوه من جهد في توفير المراجع المطلوبة للبحث، رغم قدم بعض المراجع وندرتها أحيانا.



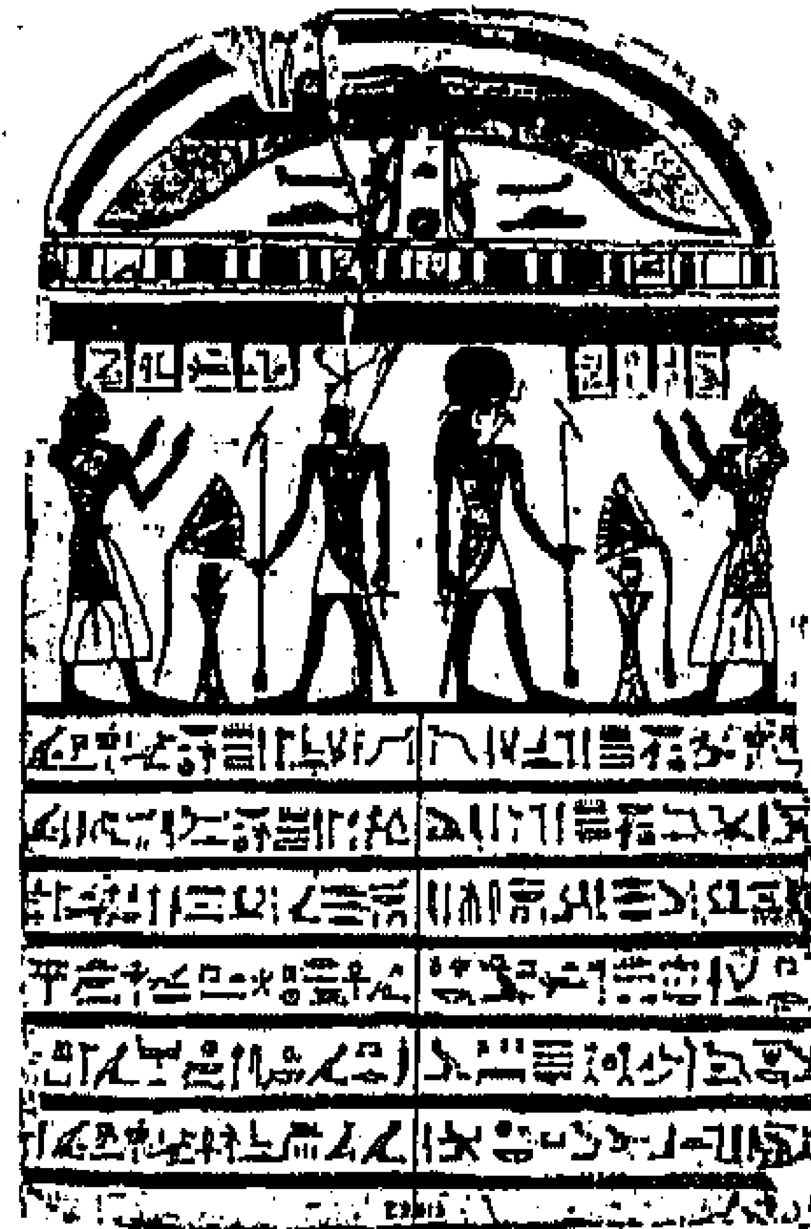
وزن قلب المتوفى أمام الإله «أوزيريس» .

(رسم رقم ١)



(رسم رقم ٢) جزء من الكتاب الجنائزي لراقصة آمون في المتحف المصري

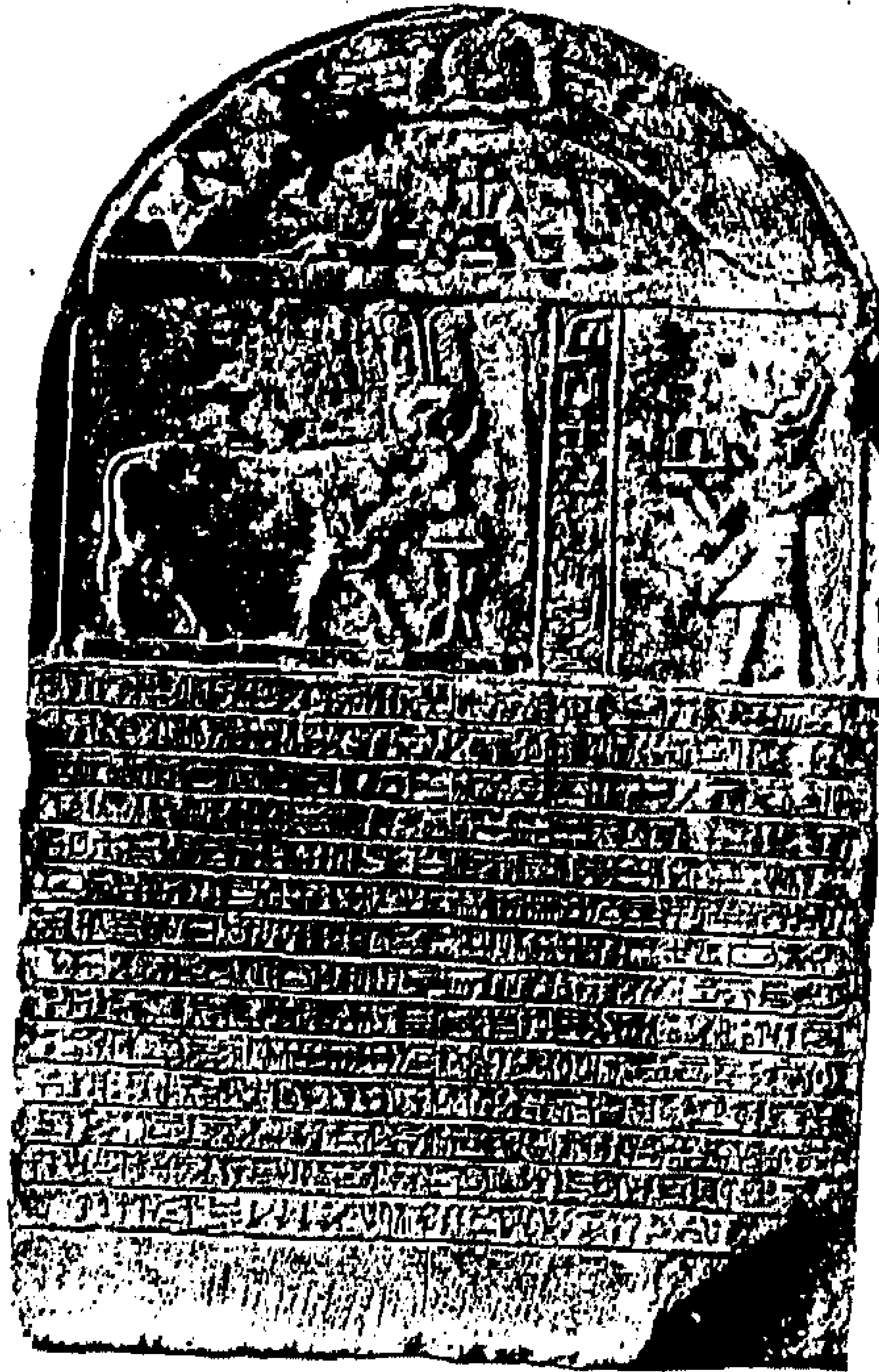




(صور أرقام ١ و ٢) لوحات خشبية لطلب قرابين بالمتحف البريطاني



. (صورة رقم ٣) لوحة لأحد ملوك الأسرة الثانية والعشرين يظهر فيها أمام المعبودين أوزير وحت حور تحت قرص الشمس المجنح، ويظهر كسر بأسفل اللوحة نتيجة لتثبيتها في الأرض



(صورة رقم ٤) لوحة من السنة الأولى للإمبراطور أغسطس عثر عليها في مدينة أرمنت بصعيد مصر، وقدمت في مناسبة وفاة العجل بوخيس، ويحمل الملك علامة الحقل ليقدمها إلى الحيوان المقدس، بينما لم يحتو النص على أي كمية من الأرض تم إهدائها للمعبد ولكنه تقليد لطراز شائع من اللوحات، واللوحة موجودة بمتحف ني كارلسبرج في كوبنهاجن

حواشي المقدمة

[١] سليم حسن: مصر القديمة، الجزء ٣، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٥٤٧ – ٥٤٨ و

Hart,G.: A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, NY, 1978, p.70 – 71.

[٢] هو ذاته الخط الهيروغليفي ولكن مع اختصارات بسيطة للعلامات وكأنه خط الرقعة في اللغة العربية.

الفصل الأول

التعريف باللوحات

تاريخ استخدام المصريين القدماء للوحات النذور والهبة

استهلت اللوحات الجنازية الأولى ظهورها في مصر إبان عصر الأسرة الأولى ثم الثانية أي في العصر الثيني. حيث ظهرت اللوحات المستديرة القمة منذ بدايات التاريخ المصري[1] وصنعت من الحجارة الصلبة أو اللينة مع الاهتمام بالصيغ والنقوش التي استطالت وتنوعت مراميها فخلال العصور الموغلة في القدم كانت الشعائر الجنازية تقام خارج المقبرة (أي المصطبة)، وأمامها مباشرة. وكانت الواجهة الشرقية للمقبرة تتضمن ما يشبه الكوة حيث تستقر اللوحة ومائدة القرابين، والاثنتان فقط كانتا وقتئذ بمثابة العنصرين الوحيدين ضمن ذلك المبنى اللذين يحظيان بالزخرفة والنقوش. وعادة كانت هذه اللوحات تثبت بالأرض وتبدو واضحة الاستطالة ضئيلة العرض، وغالبا يبدو جزءها الأعلى مقوس الشكل، فوفقا لقول عالم الآثار يونكر: إن أسقف المصاطب في أبيدوس كانت منحنية الشكل، ولذا فإن هذا الانحناء في قمة اللوحة يهدف إلى التوافق مع خط الطبقة العليا للمصطبة، وفي مثل هذه الحالة لابد أن الضرورة كانت تحتم إدماج اللوحة بالجدار[2].

وفي الأسرات التاسعة عشرة والعشرين الفرعونية بدأت لوحات الهبات العينية أو النذرية في الظهور على استحياء وبندرة مع برديات الهبات والنذور – والتي ربما تعد أشهرها بردية هاريس الكبرى التي سجل فيها الملك "رعمسيس الرابع" ابن الملك "رعمسيس الثالث" الأوقاف الضخمة التي قدمها الملك الأب للمعابد الكبرى – ربما محتذيا سلوك من سبقه من ملوك الدولة الحديثة العظام الذين أثروا المعابد

بالخيرات التي جلبوها من حملاتهم العديدة خارج مصر، أو من الجزية التي كانت ترد لمصر إبان مجدها وقوتها. (رسم رقم ١ بآخر الفصل)

بحلول فترة الضعف التالية لعصر الدولة الحديثة وتفتت الملك بين البيت الملكي في نظام مدني عادي والملوك من كهنة آمون الأقوياء الذين دان لهم الجزء الجنوبي من مصر أثناء الأسرة العشرين، ومع ظهور الفوضى السياسية والانعدام التدريجي للموارد الخارجية وانتشار سرقات المقابر منذ عهد الأسرة التاسعة عشرة بدت الحاجة ماسة لضمان وصول القرابين للمتوفي لكي يتمكن من الاستمرار حيا بعد الموت إلى الأبد حسب الاعتقاد المصري القديم، ومن هنا ظهر النوع الأخير من اللوحات المصرية والذي اشتمل كذلك على اللوحات السحرية العلاجية للطفل حورس (رسم رقم ٢) وكذلك اللوحات التي عنيت الباحثة بدراستها في هذا البحث، ألا وهي لوحات الهبات والنذور، والتي ستتم دراستها نصيا والتعقيب عليها تاريخيا وأدبيا.

وعليه ولمعرفة ظروف تقديم هذه اللوحات فيجب أولا أن نستعرض الظروف و الأحداث السياسية والاقتصادية التي أسهمت في تقديم مثل هذه اللوحات بهذا النمط شبه الثابت والذي يحوي نصوصا جديدة لا هى بالصلوات المجردة ولا هى استعراضا لأسماء أجيال أنساب الكهنة فقط، بل لقد تنوع مضمون نص اللوحة بحيث اشتمل على تأريخ لزمن اللوحة، وصيغة الهبة أو النذر الشفهي ثم تبع ذلك اسم — أو أسماء — من لهم حق الإشراف على الهبة أو من يرتب الصلوات سواء من الكهنة العاملين بالمعابد المصرية المختلفة — غالبا — أو من الخلف المباشر أو البعيد للواهب. ثم تبع ذلك نصوص للبركة لمن يصون اللوحة واللعنة لمن يعتدي عليها.

ولكن بداية سوف نوجز لتاريخ الفترة الخاصة بالدراسة والتي تمتد من الأسرة الواحدة والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين (مرفق جداول تتابع جلـــوس الملوك على العرش وسني حكمهم في نهاية الكتاب).

الفترة التاريخية للدراسة

تشتمل فترة الدراسة على الأسرات من الحادية والعشرين إلى السادسة والعشرين، وهي أسرات نشأت في مجملها من حكام أجانب وفدوا على مصر بطرق مختلفة ألا وهم الليبيون – مؤسسي الأسرات الثانية والعشرون والثالثة والعشرون والرابعة والعشرون – وكذلك النوبيون الذين حكموا خلال الأسرة الخامسة والعشرين، بينما اقتصر الحكام من المصريين الخُلّص على الأسرة الواحدة والعشرين، وأخيرا الأسرة السادسة والعشرين بعد جهدهم الحثيث لاستخلاص العرش سواء للحكم الجزئي لمصر – خلال كافة فترات هذه الأسرات حيث كان يوجد أكثر من بيت مالك في نفس الوقت وفي أغلب الأحايين مما سيلي تفصيله بعد قليل، أو نجد الحكم الشامل لمصر في فترات نادرة ومتقطعة. ولقد وصف د. رمضان عبده[٣] الفترة كالتالي:

عصور الضعف والنكسات والتحرر:

وامتدت من الأسرة الحادية والعشرين حتى نهاية الأسرة الثلاثين. عاشت مصر خلال هذه العصور كل أنواع الصراعات الداخلية والتدخلات الخارجية من فترات فتور وتخبط ونكسات وتحرر واحتلال أجنبي وتفصيلها كما يلي:

- عصر الفتور:

ويشمل الأسرة الحادية والعشرين وتولى الحكم ملوك من كبار كهنة آمون (في الجنوب)، وانقسمت البلاد إلى مملكتين، أحداهما جنوبية عاصمتها طيبة، حيث كان يحكم كبير كهنة آمون 'حريحور'، وأخرى شمالية عاصمتها تانيس حيث يحكم الملك 'سمندي'. ونسمي الفترة ابتداء من عصر الأسرة الحادية والعشرين و حتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين بفترة العصر الوسيط الثالث.

- عصر التخبط والضعف:

ويشمل الأسرة الثانية والعشرين والثالثة والعشرين وتولى الحكم فيها ملوك من أصول ليبية استقرت منذ زمن في إهناسيا المدينة وزاد نفوذهم بعد ذلك. وبدأت الأسرة الثانية والعشرين بنشاط في الشرق وقام ملوكها بحملة على فلسطين. وقامت بيوت قوية في الوجه البحري وانقسمت البلاد إلى عدة إمارات. وانفصلت النوبة عن مصر. واستمرت البلاد على هذا الحال من التفكك والانقسام والضعف طوال العصر الليبي.

- عصر الكفاح:

ويشمل الأسرة الرابعة والعشرين، التي تتكون من ملكين فقط لم ينجحا في تحقيق وحدة البلاد السياسية، وحكم ملوكها في سايس في غرب الدلتا.

- عصر المحنة:

ويشمل الأسرة الخامسة والعشرين وحكم فيها ملوك من كوش وكانت سلطة هذه الأسرة ضعيفة في الدلتا لأن عددا من الأمراء المحليين الأقوياء كانوا ينازعون ملوكها السلطة. ولم يحكم الكوشيون مصر إلا حوالي أربعة وثمانين عاما، وفي أثناء ذلك الوقت أخذت قوة آشور في الازدياد، ونجحوا في غزو مصر ودخلوها وطردوا الكوشيين.

- عصر النهضة:

ويشمل الأسرة السادسة والعشرين وحكم فيها ملوك من سايس مرة أخرى. ويعد حكمهم من فترات القوة. ونجحوا في طرد الآشوريين. وحاولوا النهوض بالوضع السياسى في البلاد عن طريق إعادة تنظيم الجيش وحاولوا إحياء مجد مصر

الحربي واهتموا بالتجارة، وحاولوا إحياء التراث القديم وخاصة الدولة القديمة في الفن والعمارة.

ولقد مهد السبيل لارتقاء هؤلاء لسدة الحكم في مصر عوامل عدة نجملها فيما يلي:

أولا:

- ضعف الملوك السريع التدرج بعد الملك "رعمسيس الثالث" مؤسس الأسرة العشرين، فقد تبعه تسعة ملوك ضعاف سموا كلهم باسم رعمسيس الكبير، وقد أخذت سلطة هؤلاء الملوك تقل بسرعة فبلغت الحضيض في فترة قصيرة (خلال الفترة من ١٣٢. – ١٢,٥ ق.م)، بدءا من نجل الملك "رعمسيس الثالث" وهو "رعمسيس الرابع" – والذي بمجرد جلوسه على العرش – قام بتدوين كل أعمال والده البارة في الدنيا في درج بردي يعرف الآن ببردية هاريس (Harris Papyrus) وهي أطول بردية معروفة حتى الآن حيث يبلغ طولها أربعون متر تقريبا، وتحتوى على قائمة بالأعمال الخيرية التي قام بها الملك "رعمسيس الثالث" للمعبودات العظمي آمون ورع و بتاح، وكذا المعبودات الأخرى، وكذلك الأعمال الحربية والعطايا والهبات التي أغدقها على الرعية وذلك إعمالا للسنة التي بدأها الملك – سلفه غير المباشر– "تحو تمس الثالث".ولما كانت الأملاك والأوقاف المذكورة في هذه البردية والمحبوسة على معبودات مصر عظيمة جدا، فنستنتج أن معابد مصر قد استنفذت جزءا عظيما من ثروة مصر.

ثانيا:

- زيادة نفوذ الكهنة بعد استيلاء المعابد على جل ثروة مصر والمتمثلة في الأوقاف التي تبارى الملوك في منحها للمعابد ضمانا لرضاء المعبودة،

وإسكات جشع الكهنة و تسلطهم والذي استشرى بعد انتهاء فترة حكم اخناتون وعودة الأمور إلى نصابها القديم من تسيّد آمون مــرة أخــرى، ودخول المعبودة الكبرى معه في اتحادات ظاهرها الدين، وباطنها التصدي لأية محاولة مستقبلية لقلقلة الأوضاع الاقتــصادية والدينيــة في الــبلاد، ومحاولة إخراجها من قبضة الملكية الصارمة.

- لقد انتقل العرش المصري بين أيدي الرعامسة عدة مرات في ظرف ٢٥ أو ٣. سنة بعد وفاة الملك "رعمسيس الثالث"، وكان آخر ملوك هذه الفترة هو "رعمسيس التاسع" والذي كان يعاصره كرئيس لكهنة آمون المدعو ' أمنحتب ' (صورة رقم ١٠) وهو ابن رئيس كهنة آمون في عهدي 'رعمــسيس الثالث' و 'رعمسيس الرابع' المدعو 'رعمسيس نخــت '. لقــد زادت ثروة رئيس الكهنة في تلك المدة كثيرا، بل واستعمل ' أمنحتــب' هــذا فرعون مصر كأداة لجمع الخيرات والهدايا، حيث ســلم ''رعمــسيس التاسع'' له هدايا من أوان ذهبية وفضية ودمي و أدهان ثمينة، قدمها إليه صف طويل من الجنود الملكيين. وبدلا من تقديم مثل هذه الهدايا كمكافأة على الإقدام و الشجاعة في الحروب السورية – كما كان يحدث في أيــام الإمبراطورية – انقلب الحال فأصبحت هذه الهدايا تعطى للكهنة لضمان سلامة العرش المصري وإطالة أمد الحكم للملك الواهب.

- و الأغرب من هذا كله هو ما قاله الملــك '' رعمــسيس التاســع '' لأمنحتب وقت إغداقه بالهدايا فقد خاطبه بصيغة كلامية لا تقال إلا مــن شخص وضيع إلى سيد كبير – – بل ولقد سمح الملك لكتبة آمون بأن يجبوا أموال المعبد بأنفسهم دون تدخل الحكومة وسجل ' أمنحتب' هذه الإنعامات الملكية مرتين على جدران الكرنك، وشملت هذه النقوش رسوما بارزة تمثله – أمنحتب – بحجم كبير في حجم الملك الذي يــنعم عليــه

بالهدايا والهبات. ويعتبر هذا أول رسم من نوعه في التاريخ المصري القديم لأن العادة المتبعة من قديم الزمان كانت أن كل أفراد الرعية يرسمون دائما صغار الحجم بالنسبة لفراعنتهم.

ثالثا:-

- اضمحلال نفوذ البيت المالك على أرض مصر، فقد هجر الفراعنة طيبة واتخذوا عواصم أخرى إبان ضعف الدولة المصرية، في أواخر الأسر وعند انتقال العرش من فرع مالك إلى آخر، وأثناء عصور اللا مركزية التي نتجت إما لتفتت الفروع الحاكمة، وانتهائها، أو الغزو الأجنبي كما أسلفنا وتقل بل تختفي إبان عصور الفراعين الأقوياء.
- ولما قد أسلفنا عن حال البلاد المتدهور منذ العصر الآتوني وخلال الأسرات التاسعة عشرة والعشرين، والتي قد شهدت حكم بعض الفراعين الأقوياء أمثال " ستي الأول " و أسلافه المباشرين، ثم "رعمسيس الثالث" على رأس الأسرة العشرين، إلا أن هذه الفترة عموما كانت تمثل انحدارا في قوة مصر الداخلية، وانكماشا في نفوذها الخارجي. ولذا فقد دخل الليبيون مصر وعملوا خلال هذا العصر كجنود مرتزقة لدي ملوك الأسرات التاسعة عشرة والعشرين وزادت أعداد الليبيين باطراد في الجيش المصري، واستوطن البعض منهم بمدينة (إهناسيا) حيث تولوا مناصب مزدوجة مثل ذلك المدعو ' بيوا وا ' الذي عين ابنه 'موسن ' في وظيفتي كاهن معبد إهناسيا، وقائد حرس تلك المدينة. وقد رزق الأخير بابن سماه (شاشا نق) والذي حاز لقب (رئيس المشوش العظيم).هذا الرجل الذي كان قويا وثريا وكانت ذريته تعظم مع استمرار الضعف المطرد في حكم الأسرة الحادية والعشرين المعاصر لتلك الأسرة الليبية القوية على مدى

المائة والخمسة وثلاثين عاما تقريبا التي تولت فيها الحكم، وفي عـــام ٩٥. ق. م تقريبا تمكن رئيس هذه الأسرة – والذي يدعى شاشا نق أيضا تيمنا باسم جده – من الاستيلاء على عرش مصر والتربع عليه بمدينة تل بسطا – بو باسطا شرقي الدلتا[٤].

ونورد تفصيل لأصولهم وفروعهم واستيطانهم بمصر. وليتبين لنا مدي النفـــوذ الذي وصلت إليه تلك الأسرة منذ توطنها في إهناسيا و حتى تسيدها في تل بــــسطا شرقي الدلتا.

الليبيون في مصر

تتعلق مرحلة طويلة من الفترة التاريخية موضوع الدراسة بالليبيين الذين قدّموا عددا كبيرا من اللوحات وخاصة لوحات الهبات للمعابد و المعبودات المختلفة. لذا فقد وجدت الباحثة ضرورة لوضع نبذة مختصرة عن هؤلاء الأغراب الذين دخلوا إلى مصر بطرق عدة ومن قبائل متعددة من الشعب الليبي للاستقرار في مصر، وبعد عدة أجيال تمصروا بصورة شبه كاملة (فقد عاب عليهم الكوشيون بعض المخالفات لسنن المصريين كما ورد على لوحة النصر للملك بعنخي)، ثم قويت شوكتهم بتولي بعض المناصب العسكرية كجنود مرتزقة للفراعين المصريين، ثم اتبع ذلك تـــوليهم بعــــض المناصب الدينية في معابد الأقاليم التي استقروا بها ثم تلى ذلك تولى أحد أفراد الجيل الخامس من أسرة قوية هى الأسرة الشاشانقية أعلى المناصب الدينية في مصر ألا وهو منصب الكاهن الأول للبلاد أو بمعنى آخر فرعون مصر وهو الملك "شاشانق الأول" الذي ولى ملك مصر بادئا الأسرة الثانية والعشرين الفرعونيـــة عـــام ٨٧. ؟ق.م. تقريبا.

إن الفترة من تاريخ مصر والتي تشغل عند مانيتون الأسرات ٢٢، ٢٣، ٢٤ لتقدم خلطا فوق المعتاد. لقد اعتقدنا سابقا أننا توصلنا لنتائج شبه نهائية مع الوثـــائق

التي أمدنا بها السرابيوم، ولكن النصوص التي خرجت في الأعوام الأخيرة من الكرنك تشير إلى أننا بعيدين عن اليقين ---- عن ملوك طيبة وتانيس الذين كان يعتقد كونهم أعداء، وقد ظهروا معا على الآثار، وهذا محقق من الخراطيش المتشابهة من عهود مختفية كان تتابع الحكام فيها وترتيب جلوسهم على العرش يمثل مشكلة من أكبر المشاكل التي يسببها نقص المعلومات عنهم[٥].

فلمرات عديدة عبر القرون كانوا مازالوا يتجولون في مرمريكا وهي هضبة طبيعية من الحجر الجيري و تشغل غربي مصر الشمالي وطول الساحل الأفريقي الشمالي حتى المغرب تقريبا، وفي مصر فقد حوت الإسكندرية فيما بعد وغيرها من مدن الساحل الشمالي، وكان المشوش والليبو متحدون لمحاولة غزو مصر، كان التمايز بينهم مؤكدا، وسرعان ما انفصلوا وكلا قد ذهب بقبائله. أثناء عصر مرنبتاح كان الليبو ضمن المشوش، وأثناء حملتي الملك " رعمسيس الثالث" فى الأسرة الفرعونية العشرين كانت القبيلتين متحدتان: وفي الحملة الأولى كانت الأكثرية الموجودة لليبو بينما في حملته الثانية فقد كانت للمشوش – بعد انتصارات الملك "رعمسيس الثالث" ذات العدد الضخم من الأسرى، فقد تم جلب الجاليتين وتوطينهم في الدلتا الشرقية كمرتزقة للملك. عندما كانت المجموعات البربرية تتدفق خلال حكم الطيبيين في عهود أواخر الرعامسة كانت على التوالي من الليبو والمشوش. ودائما ما كان هؤلاء المرتزقة من البربر أو من حديثي الوصول من ليبيا في ثورات، وببساطة ففي هذه الفترة كان جنس المشوش هم الأكثر تأثيرا في مصر من الجنس الليبي. وظلت الوثائق الإدارية حتى نهاية الأسرة العشرين تشير وتشهد للعنصر الأول عن الثاني. وبحلول الأسرة الواحدة والعشرين كان الأمراء الليبيون الذين صاروا "زعماء الزعماء" ثم الفراعين، صاروا هم "كبار زعماء المشوش"[٦]

الاستقرار في مصر

§٤٠ إن أقدم زعماء الليبو المعروفين حاليا والذي ظهر وحده على حدود الصحراء الليبية والمدعو "عنخ حور" والذي صار ملكا تحت اسم "تف نخت" قد مثل في كوم الحصن، ويبدو لكونه قد حاز ملكية الليبو أنه سيطر على كل الأراضي الواقعة غرب الفرع الفيرموتي*. وفي كل الأحوال فلن يوجد الليبو إلا غرب الدلتا بينما كان زعماء المشوش منتشرين في مصر السفلى كلها. إن هذا الفارق في التوزيع يدعو للتفكير بأن استقرار الليبو في مصر لم يكن بنفس الطريقة التي دخل بها المشوش.

§٤١ من واقع الوثائق الموجودة حاليا فهى تبين عدم دخول الليبو للوادي بصورة واضحة خلال عصر الرعامسة.

*هو فرع دمياط حاليا ؟، كان النيل ينقسم إلى فروع كثيرة أكبرها هما بيلزوة وتقع إلى أقصى الشرق وعليها مدينة بيلوزيوم أو العريش الحالية، وكانوب ويقع أقصى الغرب حيث]اتي إلى منطقة هى أبوقير الحالية شرق الإسكندرية، وبينهما ثلاث شعب كما قال " هيرودوت "، أو كانت فى مجملها سبع شعب كما رآها "استرابون" و "بلينى"، وفى العصر العربي ذكر الإدريسي ست شعب للنيل، وكان " أرسطو " يعتقد أن الشعبة الغربية هى الشعبة الطبيعية وأن الشعب الأخرى هي قنوات مصنوعة. وكان اسم فرع رشيد الحالي هو " البلبوتينى" ثم أسمائها الحديثة.

عظماء زعماء الليبو

§٣٥ إن "كبار زعماء الليبو" يمكن تمييزهم ببساطة من "كبار زعماء الما" أو المشوش بعلامة الرأس حيث يحملون ريشة معصوبة رأسيا أعلى الجبهة، إذا فهناك فارق كبير عن الشعار الخاص بالمشوش وهو الريشة المعصوبة أفقيا فوق الرأس كما ورد على بعض لوحات الرسالة.

§٣٨ (ص١٤٧) إن أماكن تركز الليبيين في الدلتا كان غير ثابتا خلال العصور الفرعونية التي تواجدوا بها بمصر. كانت قرية إيماو "كوم الحصن" الحالية

مركزا لمقاطعة مهمة مترامية الأطراف تمتد على شاطىء الفرع الغربي للنيل وأول حد على الطريق الخاص بمرمريكا. كان زعماء الليبو قد استولوا على تلك القرية، حتى إن ابنة الزعيم الليبي "عنخ حور قد سميت باسم "سيدة إيماو تكون في المقدمة وهو اسم ذو معنى عن طريق ندرته ذاتها وبتكريس والديها النبيلين لشخصيهما للربة حتحور ربة كوم الحصن.

زعماء الليبو

خارجا عن نطاق "كبار زعماء المشوش" فقد أشارت كتابات العهد الشاشانقي لزعماء آخرين *Wr* أي "عظيم" لجماعات أجنبية وسط مصر خاصة. أحد زعماء "الشيويين" والذي يظهر في إحدى اللوحات حاكما للواحة الداخلة.

في الإمارة الطيبية كان اثنان من كهنة آمون من فئة الكاهن الرابع لآمون من رؤساء "المعهاواسن". وفي النهاية فقد كان يوجد أمراء ملكيون كانوا يدعون " زعماء الأجانب Wrw ḫ3styw" ربما كانوا ضباطا لفرق الجنود المرتزقة الذين جندوا لحروب خارجية.ولكن هذه الألقاب الثلاثة قليلة الورود.

كبار قادة المشوش

١ § إن الدليل القوى للمشوش في الزمن الذي كانوا مازالوا يقطنون ليبيا فيه قد قدمه مصريو الدولة الحديثة عن "الملك" أو "قائد المشوش" Wr n Mšwš وظل ذلك حتى عندما استوطنت هذه السلالة في مصر، فقد ظل التعبير عنهم على حاله تقريبا Wr ꜥ3 n M3 أي "القائد العظيم للما" لتمييزهم عن الأمراء الليبيين الذين كانوا أسلافا للأسرة الثانية والعشرين.

في النصف الثاني من العصر الشاشانقى ورد اللقب السابق "القائد العظيم للما" مرارا وكان يقصد به الأسر التي تتحكم بصورة شخصية في أراضى فسيحة قل ذلك أو كثر، تقع كلها في مصر السفلى.

٢§ وتتنوع صيغة اسم "المشوش" الواردة في النصوص بشدة ونادرا ما تـأتي كاملة.

ومن الطريف أن زائرة جزائرية من الأمازيغ – وهم من أطلق عليهم بالخطـأ لفظ البربر قد أخبرتني أن التقويم الأمازيغي قد بدأ بحادثة مشهورة هى انتصار ملـك من الأمازيغ يدعى "ششنق" على فرعون مصر واستيلاءه على عرش المحروسة، ولذا فربما يلزمنا أن نغير طريقة تناول تاريخ هؤلاء الأقوام الوافدين فلم يكونوا فقط مـن الليبيين، ولكنهم من القبائل المتجولة في الصحراء الكبرى عموما، فهـذا التـاريخ الموغل في القدم، وكذلك بعد الشقة بين مصر والجزائر الحالية مع وجـود الاسـم بصورة واضحة لابد وكان له سببه الوجيه.

أسباب تقديم اللوحات

لا شك أن الوازع الدينى هو الأساس المكين لأي آثار خلفتها لنـا الحـضارة المصرية القديمة في كل عصورها، بل وفيما تعدي عصر الملوك الـوطنيين، حيـث صهرت مصر الغزاة الذين توالوا عليها وفرضت عليهم قيمها وتقاليدها الدينية كما سيبين من البحث بإذن الله.

لقد تعددت أسباب تقديم اللوحات منذ فجر التاريخ المصري، فأول ما وصلنا من الآثار المبكرة هى لوحات أطلق العلماء عليها اسم الصلايات فقد مضت نقـوش الصلايات في تطورها وانتقلت من تصوير الرموز والأفكار الـصغيرة إلى تـصوير الأساطير و الحوادث التاريخية بنقوش بارزة وغائرة تشغل وجهها كلـه أو وجهيهـا كليهما[٧] والتي كان أشهرها لوحة صيد الأسود ثم لوحة الملك منى – المعروف بنعرمر (رسم رقم ٣)– تلك اللوحات التي تؤصّل عملية توحيد القطرين والمعـارك الـتي خاضها الملوك الأوائل في سبيل ذلك بصورة رمزية عالية التقنية بالنسبة لهذه الحقبـة التاريخية المبكرة في فجر العصر التاريخي والتي قد نضعها حتى فيمـا قبـل التـاريخ

المعروف لمصر وبالطبع لما جاورها من بقاع لم تتشكل بعد في صورة مدنية باي صورة، (ينطبق هذا الكلام على ما جاور مصر فى حدودها المباشرة دون التعرض لحضارة بين الرافدين العريقة).

ثم تعددت الأغراض التي يتم تقديم اللوحات لها فهى تارة لوحات تؤرخ لأحداث معينة – مثل حجر بالرمو الذي حوى أسماء الملوك من بداية التاريخ المصري، بل وحتى من الفترة التي حكمت المعبودات فيها أرض مصر ثم أورثوا العرش للملوك بشريين اعتبروا أنفسهم كائنات وسطا بين البشر والمعبودات، وحتى ملوك الأسرة الخامسة مع إيراد ملخص موجز لنشاطات كل ملك منهم. (صورة رقم ٢)

أما بالنسبة للوحات الدينية فأقدم منها هى الأبواب الوهمية التي ظهرت بالمقابر منذ الدولة القديمة وكانت تحوى منظرا بسيطا للمتوفي حال تلقيه القرابين المقدمة له، كما وجدت على جدران المقابر نقوشا تحمل تهديدات لمن سوف يعتدي على المقبرة ويحرم صاحبها من الرقود بسلام في قبره.

هذا عن الدولة القديمة حيث كان عدد اللوحات قليلا بالقياس لما حدث من طفرة عددية هائلة فيما ورد من لوحات اكتشفت من عصر الدولة الوسطى نظرا لانتشار العقيدة الأوزيرية لتشمل كافة طوائف الشعب، ولتمنح سواد الناس الحق في الأبدية والذي كان وقفا على الملوك والخاصة من الحاشية المقربة للملك والذين كان غاية ما يتمناه الواحد منهم هو التمتع بمجرد التواجد في محيط الملك المتوفي لينعم بفتات من القرابين والرحمات الخاصة بالملك المعبود. (رسوم أرقام ٤ و ٥)

لقد قدم المصريون مئات اللوحات في أبيدوس مقر المعبود أوزير – كما ورد بأسطورته – لتخليد أسمائهم و ذكرى الحج إلى المقر المقدس سواء أثناء حياة الشخص أو بعد الوفاة – حيث كان من شعائر الدفن نقل المتوفي عبر النيل لزيارة مقر أوزير قبل إتمام عملية الدفن في مقبرة المتوفي ومهما بعد مكان المقبرة عن

أبيدوس جنوبا وهو المكان الذى حفظت فيه معظم اللوحات كما هو الحال فى أغلب آثارنا المصرية القديمة، أو الحج إلى مدينته الشمالية فى أبو صير بالدلتا والتي لم يصلنا منها سوى شذرات بالمقارنة مع ما عثر عليه فى الجنوب، وتتم هذه الرحلة مهما تكبد المشيعون من مشاق. (صورة رقم ٣)

استمرت عادة تقديم اللوحات أثناء الدولة الحديثة مع تطور شكلها ونقوشها وتنوع المناسبات الخاصة لتقديمها، فهى إما تذكارية أو سلاسل أنساب برع كهنة المعبود آمون على وجه الخصوص في تسجيل أسمائهم وأسماء أسلافهم وذريتهم عليها مع منظر علوي يشغل نصف اللوحة تقريبا لصاحب اللوحة والمذكورين بها — كلهم أو البعض منهم — في مناظر تعبدية لمختلف المعبودات. (صور أرقام ٤ و ٥)

أو لوحات تحمل صلوات وتضرعات لآلهة الدولة الكبار خاصة آمون — رع، أو رع فقط بكافة صوره أو للمعبودات المحلية للمدن الكبرى و حتى القرى نجد فيها شبه واضح وآثارا لما خلفه الملك "أمنحتب الرابع"— اخناتون — من صيغ روحانية جميلة تبعد عن الصلوات ذات المغزى المادي الذي يقتصر على طلب القرابين المنتظمة للمتوفي وبكثرة ووفرة واستدامة.

أماكن إقامة اللوحات

وضع المصريون هذه اللوحات في المقابر حيث كانت تثبت على الجدران الخارجية أو الداخلية، إما في الممر المؤدي إلى غرف المومياء، أو على الباب أو عند رأس أو قدم المتوفي، أو يتم تثبيتها في الحائط وكان البعض منها يسلم إلى المعابد لتوضع في أفنيتها تثبيتا للهبة، وإثباتا لحق الكهنة الموكول لهم إدارتها وكذلك للحفاظ عليها من عبث العابثين أو الطامعين — خاصة بعد فناء نسل الواهب. وجدت بعض اللوحات التي صنعت منها نسخ مكررة، وضعت كعلامات حدود

للقطعة الموهوبة للمعبد وكان عددها يتكون من أربعة لوحات في المعتاد في الأركان الأربعة. (صورة رقم ٦)

ونفس الشيء بالنسبة للوحات النذور، التي تم تثبيتها كوثيقة تحمل أمنيات المتوفي وصلواته وقرابينه للإله إلى أبد الآبدين، في الأرض - في أغلب الأحايين - أو في الممر المؤدي إلى غرف المومياء، أو على الباب، أو عند رأس أو قدم المتوفي، أو يتم تثبيتها في أي من حوائط حجرة الدفن. (صورة رقم ٧)

تطور وأنواع اللوحات

كانت كلمة Stela هى الاسم الذي أعطى للوحات المصنوعة من الجرانيت أو الحجر الجيرى أو الخشب أو القاشانى، والتي استخدمها المصريون بأعداد كبيرة لتدوين المراسيم، وتسجيل الأحداث التاريخية بإنجازات الملوك، والسير الذاتية لكبار الموظفين والكهنة وكذلك الأفراد من الخاصة. وكذلك في تلاوة صلوات للرب رع و المعبودات الأخرى، بل ومعلومات عن أي حدث ذى أهمية تذكر.

والعدد الأكبر من اللوحات التي وصلت إلينا هو ما أطلق عليه وصف "جنزي"، حيث دون عليه أسماء المتوفين وألقابهم، وسلاسل أنسابهم، والأحداث الهامة التي شهدوها إبان حياتهم. وكانت إما مستطيلة وأحيانا كانت مستطيلة ولكن ذات قمة مستديرة. (صور أرقام ٨ و ٩)

ولقد تنوعت طرز اللوحات وترتيب المناظر عليها وكذلك النصوص عبر الأسرات الفرعونية المختلفة فمن الأسرة الأولى وحتى الأسرة السادسة كانت اللوحات مستطيلة الشكل، وأحيانا كانت تقلد واجهة المعبد. كانت النصوص شديدة الاقتضاب وتقتصر بالكاد على أسماء أقارب الشخص المتوفي الممثلين عليها، ويشمل النص الصلوات للرب أوزير من أجل الفطائر والخبز واللحم والنبيذ... الخ مما يوضع في فم الميت لضمان حياته - بعد الموت. (رسوم أرقام ٦ و ٧)

خلال الأسرة الحادية عشرة كانت اللوحات مشابهة للنمط السائد خلال الأسرة السادسة ولكن كانت صنعتها أدق. وكان الكثير من لوحات الأسرة الثانية عشرة مستديرة القمة، وتم تنفيذ مناظرها والكتابات بعناية، وعادة ما كانت تلون بعدة ألوان، وأحيانا كانت المناظر تنفذ بالنقش بينما كان يتم تنفيذ النصوص المصاحبة بمجرد حزوز على سطح اللوحة. وكقاعدة كانت النصوص هي مجرد تكرار لألقاب الشخص المتوفي، وشكر للملك، وإقرارات نمطية بما أنعم به على المتوفي، وصلوات للإله من أجل وجبات جنازية وافرة، ونداء لمن يمرون باللوحة بأن يتذكروا صاحبها بتلاوة الصلوات أو الصيغ الجنازية الملائمة. كانت المناظر عادة ما تمثل العديد من أفراد الأسرة وهم يجلبون له القرابين المختلفة الأنواع والتي يأمل فيها. طوال الأسرات من الثانية عشرة وحتى السابعة عشرة كانت السير الذاتية نادرة الورود. (رسوم أرقام ٨ و ٩)

وتميزت لوحات الأسرات الثالثة عشرة والرابعة عشرة باستخدام لون واحد عند تلوينها، وكانت فقيرة الصناعة، ودونت بها النصوص بصورة خشنة وكانت العلامات الهيروغليفية صغيرة الحجم وحادة الشكل.

كانت لوحات الأسرة الثامنة عشرة مستديرة القمة في الغالب، وصغيرة الحجم في الغالب بالمقارنة باللوحات من العصور الأقدم والتي كان المتوفي فيها غالبا ما يمثل محاطا بوالديه، وإخوته وأخواته، وزوجته وخدمه، ولكن خلال عهد الأسرة الثامنة عشرة وما بعدها حلت المعبودات محلهم، فكان المتوفي يقف وحيدا أمام المعبود أوزير إله وقاضي الموتى في المحاكمة. (صورة رقم ١٠)

هناك لمحة مميزة للوحات تلك الفترة وهي غلبة وطول النصوص فيها على المساحة المحددة لنصوص اللوحات السابقة لفترة الأسرة الثامنة عشرة، ففي العصور المبكرة كانت الأحداث الخاصة بحياة المتوفي يتم المرور عليها مرور الكرام بجمل قصيرة – تشتمل عادة على ألقابه ووظائفه – أو يتم إغفالها تماما، أما هنا، فكانت

سيرة الحياة الذاتية الكاملة هى الموجودة، وأحيانا ما مثلت تلك اللوحات مصدرا تاريخيا وحيدا للفترة الخاصة بها. (رسوم أرقام ١٠ و ١١)

مثلت لوحات الأسرة التاسعة عشرة انحطاطا بالغا في صناعتها وتصميمها، فقد كانت أشكال الرجال والنساء فيها سيئة، فكانت أطرافهم خارجة عن نسب أجسادهم بشدة، وتغيرت كذلك طرز الملابس التي يرتدونها، وتمت تغطية الجزء الأكبر من الجسد بالرداء، وارتدي الأفراد شعورا مستعارة ثقيلة تتهدل أو تنسدل بصورة مربعة على الأكتاف ؛ تم نقش العلامات الهيروغليفية في تلك الفترة بإهمال، وافتقدت اللوحات الروح التي ميزت لوحات الأسرة الثامنة عشرة – التي راعت نسب الرشاقة والجمال في تنفيذ شخوصها. (رسم رقم ١٢)

خلال الأسرة العشرين كان استخدام اللوحات الجنازية قليل الشيوع على ما يبدو، واختفت تقريبا خلال الفترة من عام ١٠٠٠ إلى عام ٦٥. قبل الميلاد، حيث أفسحت المجال لظهور أنواع جديدة من اللوحات وهي الخاصة بفترة الدراسة والتي ستدرس الباحثة منها نوعين هما لوحات النذور ولوحات الهبات.

وقد كانت اللوحات المنتمية لتلك الفترة قليلة العدد وصغيرة الحجم، ذات تصميمات فقيرة على وجه العموم عن لوحات العصور الأقدم، وسبب هذا الانحدار غير مؤكد، ولكن ربما يكون نتيجة للاضطراب الذي سببه عدم استقرار أحوال مصر بسبب الغزو الأجنبي المتكرر لها، أو نتيجة لبعض الصراعات الدينية. (رسم رقم ١٣)

عكست لوحات الأسرات من الحادية والعشرين وحتى الرابعة والعشرين، وهي فترة حكم الليبيين لمصر اتجاهات معينة فهى في مصر العليا كانت جنازية أو نذرية بينما شاعت لوحات الهبات التي تسجل أراض توقف على المعابد كعمل من أعمال التقوى في مصر السفلى. وكانت فقيرة التنفيذ غالبا بما في ذلك تلك التي تنتمي لملوك هذه الفترة. (صور أرقام ١١ و ١٢)

أظهرت لوحات الأسرة الخامسة والعشرين الكوشية ملامح منحوتات تلك الفترة، فقد كانت ذات أحجام كبيرة وعلامات هيروغليفية دقيقة التنفيذ وصغيرة الحجم، ذات نصوص بالغة الطول بالنسبة للملوك لتؤرخ أحداث عهودهم.



لوحة الملك بعنخي والتي يسجل عليها تفاصيل دخوله مصر واستيلاءه على عرش البلاد وهي المعروفة باسم لوحة الحصان، ومعروضة حاليا بالمتحف المصري وفيها يظهر أمراء الدلتا الخاضعين ومنهم مقدمي الهدايا أو المكتفين بالسجود بين يدي الملك الغازي

وكان الأمر كذلك في الأسرة السادسة والعشرين حيث وردت اللوحات بأعداد كبيرة وكانت تعكس الجمال السائد في تلك الفترة التي تنتمي إليها، وبوجود الشغف بالعودة إلى كل ما هو قديم فقد تم نسخ الكتابات من النصوص القديمة على الرغم من عدم إدراك الناقل للنص وناسخه لما تحويه تلك النصوص لانحدار اللغة وغلبة اللسان الأجنبي على القادرين على اقتناء اللوحات، حيث صار الأجانب هم ذوو الحيثية والثراء في تلك الفترة فكانت الأخطاء المتكررة في النصوص هي نتيجة لذلك.

نشأة لوحات النذور و الهبة

كرس قدماء المصريون وقتا وجهدا للأمور الخاصة بالحياة بعد الموت، لأن الحياة على الأرض كانت في عرفهم خطوة تؤدي إلى صورة أخرى من الحياة تختلف عن السابقة ولا يمكن السيطرة عليها كما يحدث في الحياة على الأرض وهي حياة الجسد داخل القبر ولا خوف بعدها إلا من الموت مرة ثانية بفناء الجسد – إذ يكون عندئذ موتا نهائيا – وعلى هذا كان مصير الجثة المدفونة في أيدي الأحياء الذين يستطيعون وحدهم المحافظة على القدر اليسير من الحياة الباقية له.

وهكذا تفسر هذه الاعتبارات أهمية الطقوس الجنائزية، وتشمل هذه الطقوس تزويد الميت بانتظام بالطعام والشراب، لا نزاع في أن عبء ذلك كان يقع على الابن الأكبر. إذ كان عليه أن يقوم بكل الأحفال الجنازية، غير أن هذا الابن إذا أهمل في ذلك فإن أوخم العواقب تصيب والده المتوفي في حياته الآخرة ومن ثم ظهرت الحاجة لإيجاد حل يضمن للمتوفي تقديم طعامه الذي لابد منه في عالم الآخرة، ومنذ تلك اللحظة لم تعد القرابين الجنازية مظهرا من مظاهر البر البنوي، بل تطورت حتى أصبحت مهنة.

ومنذ بداية العصر التاريخي كان للملك كهنة جنازيون عليهم أن يقوموا بكل الأحفال الجنازية، وقد كانت هذه الأعباء كبيرة لدرجة أنها استلزمت استمرار هؤلاء الكهنة الذين كانوا يعيشون بجوار القبر الملكي في أرض خلعها عليهم الملك، وأصبحت ملكا خاصا لهم فكانوا يتسلمون دخلها باستمرار. ونشأت عن هذه المسألة بداية الأوقاف الجنائزية وكانت تتألف من تخصيص ممتلكات ذات دخل كبير يكفي الطقوس الجنازية اللازمة للميت وليضمن استمرار تزويده بالقوت، ونفقات كاهن يعني بأمر القبر.

بدأ نظام الأوقاف هذا أصلا لمصلحة الملك ومعبده الجنائزي، ولما كان الملك هو المالك الوحيد لأراضي مصر ومواردها وكان بوسعه أن يهب تابعيه حق بناء المصاطب (بمواد يحصلون عليها من المخازن الملكية) وبجانب هرمه، فقد امتد هذا الحق إلى مشاركة المتوفي للملك في طقوسه وأطعمته، فكما كان الملك يطعم المخلصين له وهو حي، كذلك كان يضمن حياتهم في القبر بأطعمة من مائدته، وتفسر هذه العادة تلك النقوش العديدة التي تبدأ بالألفاظ: " تقدمات يعطيها الملك *ḥtp di Nsw* " وهي الصيغة المعتادة للقربان. لا يمكن أن تستمر مثل هذه الطقوس إلا إذا كان البيت الملكي واسع الثراء بدرجة خيالية، وكذلك عدد المنتفعين بهذه الميزات صغيرا نسبيا. ومع ذلك، فقد اتجه هذان الشرطان إلى الاختفاء بتطور الدولة القديمة اجتماعيا وسياسيا. واضطر المصريون بنشأة الطبقات الوسطى وفقد الملوك للثروة، ونشأة نظام اللامركزية في الحكومة إلى البحث عن طريقة أخرى غير الرعاية الملكية كي يضمنوا المحافظة على طقوسهم الجنائزية وتحدثنا نقوش مقابر عظماء القوم الذين كانوا يدفنون بجوار مليكهم أنهم كانوا يسيرون على نفس الطريقة في أمر قربانهم. وغالبا كان هؤلاء العظماء يوقفون جزءا من أملاكهم لهذا الغرض وهو ما كان يطلق عليه "بيت الأبدية" ومن دخله يعيش الكهنة.

حاول المصريون من الأسرة الرابعة بمجهودهم الشخصي أن يضمنوا تنفيذ طقوس قبورهم وهم لا يزالون على قيد الحياة، فكانوا يبذلون ما في وسعهم للحصول على قطعة من الأرض الزراعية ثم يوقفونها، ويوكلون إدارتها لكاهن في المعبد المحلي يكون هنا كاهنا للكا، وكانت وظيفة ذلك الكاهن أن يراعي دوام تنفيذ الطقوس من دخل تلك الأرض وتجديد تقدمات الطعام للقبر من موارد المتوفي صاحب القبر الذي يهب جزءا من أملاكه للإنفاق على قرابين تقدم لقرينه بالقبر وقد عبر عن ذلك بذكر لفظة "ضيعة". وإذا كنا نجد هذه الكلمة في نقوش المصاطب كثيرا فما ذلك إلا أن ضيعة المتوفي يجب أن تسهم في تقديم الخدمات الجنازية له. وفي

خلال الدولة القديمة نجد أن أثرياء القوم غالبا ما كانوا يعينون عددا كبيرا من الكهنة يدعى كل منهم "خادم القرابين" (أي خادم الكا) ليقوموا مقام الابن الأكبر في تأدية الخدمات اللازمة للقبر وصيانته.

والكا: هى إحدى العناصر المكونة للإنسان الذى كان وفق المعتقدات المصرية القديمة يتكون من سبعة عناصر هى: الكا *kꜣ* أو القرين، البا *Bꜣ*: أو الروح الأثيرية الشفافة للشخص، الغت *ẖt*: أو الجسد، الشو *šw*: أو الظل الخاص بالشخص الـرن *Rn*: أو الاسم، الآخ *ꜣḫ*: أو السلوك المهذب، والإيب *Ib*: أو في بعض النصوص اليب: وهو ببساطة اللب أو القلب وهو عندهم مركز التفكير والقرار والإرادة، وكانوا يطلقون عليه " إله داخل الجسد ". وتمثل الكا العناق ولذا مثلها المصريون فى هيئة ذراعين ممتدين إلى أعلى تخرجان من قاعدة تخطيطية من المفروض أنها تمثل عضلات الصدر، وتمتد الذراعان كما لو كانت الذراعان فى وضع التعبد، وكان وضع رجل لذراعيه حول آخر يعنى عند الأقدمين انتقال لجوهر فاعليته إلى الآخر. لذا عدت الكا رمزا لانتقال قوة الحياة من الأرباب إلى البشر. وليست الكا مجرد وضع فحسب، بل هى مصدر هذه القوة. فالجميع يتلقون القوة المقدسة، ولما كان كل فرد مستقل عن غيره، لذا كان لكل إنسان " كا " خاصة به،.. وهى نوعا من القرين الروحاني الذى يحدد المظاهر الحسنة لقدر المرء وحسن طالعه (عن: رندل كلارك: الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٨، ص٢٢٦-٧). وهى الكائن الذى يجب توفير الطعام والشراب له باستمرار وإلا مات جوعا وعطشا ويترتب على ذلك ضياع الحياة الأخرى لصاحب الكا. وسيرد تفصيل لدور الكاهن الخاص بالكا عن الحديث عن طوائف الكهنة الموكول إليهم أمر الهبة أو النذر. وهى ذلك الجزء المنفصل من الشخصية الذي يخطط ويعمل لبقية الشخص. وكانت هذه "الكا" تصور رسما في الذراعين الممتدتين في طلب النصرة والحماية. وهي تولد مع المرء كتوأم له، فتصحبه طوال حياته ممثلة القوة المغذية البانية، ثم تسبقه

عند الموت لتهيىء له البقاء الناجح في العالم الآخر. (چون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: ما قبل الفلسفة، ١٩٨٢،ص ١,٤-١,٥)

تطلب هذا النظام في عصر الدولة القديمة تزويد عدد من الناس بمعاشهم لخدمة رجل ميت واحد، ومع ذلك فسرعان ما وضح أن تقسيم الأوقاف بالميراث، سواء تم ذلك لتفتت الملكية بين الورثة الشرعيين لصاحب الأرض في حالة ما أوكلت إدارها لأحد أفراد عائلته، أو عن طريق تقسيم تركة الكاهن الموكول له إدارة قطعة الأرض حيث كانت تبقى لأولاده، ولم يكن الحال ثابتا دائما بوجود ابن يعمل في سلك الكهانة لهذا الأب مما أدي إلى توقف هذه التقدمات بعد جيل أو اثنين على الأكثر.وعلى هذا نشأ نظام جديد في الدولة الوسطى يوجب بقاء الأوقاف الجنائزية دون تقسيم ويرثها أحد أبناء الكاهن المكلف برعاية القبر، ويحرر بهذا النظام عقد بين صاحب القبر والكاهن المختار لقبره في المستقبل. لقد احتاط 'حعبي جفاي' *ḥˁby dfȝy* حاكم أسيوط لنفسه مثلا بأن نقش نصوص هذه العقود، وقد كانت عشرة عقود على وجه التحديد، على جدران مقبرته، محددا مقدار الدخل من أوقافه الجنائزية ومقدار ما يتم صرفه في كل مناسبة دينية أو قومية شخصية كانت أو محلية والذي يتضح منها أنه لم يكن يمر يوم طوال العام دون أن يقدم للأمير الطعام والشراب لبقاء قرينه (كا).، وعلى الرغم من أن حعبى هذا قد توفى ودفن فى كرمة فى السودان حيث كان يعمل ممثلا للإدارة المصرية هناك فقد تم تنفيذ وصيته بتقديم القرابين فى بلدته مير بمقاطعة سيوط فى مصر طبقا للتعاقدات السابقة على وفاته.

وإلى جانب هذه الاحتياطات كان الميت يميل إلى الاتجاه أكثر وأكثر إلى المعبودات لتزويده بالطعام والشراب مثلما اعتمد أسلافهم من قبل على المعابد و الإنعامات الملكية، فمثلا استطاع هذا الحاكم السالف ذكره – حعبي جفاي – حاكم أسيوط أن ينال نصيبا يوميا من تقدمات الطعام المقربة في معبد وبواوت 𓃥 *Wp-Wȝwt* بأسيوط.

وقد ثبت ازدواج طقوس المعابد، و تقدمات الطعام في الدولة الوســطى في عدة معابد في الفيوم، ويدل تطور طقوس التقدمات على أن تلك العادة كانت عامة ونعرف في الدولة الحديثة مبلغ الأهمية التي علقها الأحياء على إقامة تماثيلهم في أفنية المعابد واعتبروا هذه ميزة لهم إذ سيكون بمقدورهم بعد تناول المعبــود طعامــه أن يأكلوا من التقدمات التي تقدم لهذا المعبود كل يوم.

ويكفى مثلا لذلك ما عثر عليه من أعداد ضخمة من التماثيل المنحوتة والــتى كانت مدفونة فى أرضيا ت معبد الكرنك خوفا عليها من الآشوريين والــتى كانــت سابقا تزين أبهاء المعبد فى صورة من صور نوال الحظوة لدى المعبــود عــن طريــق التواجد بالمعبد والحصول على الدعوات والصلوات ممن يؤمون هذا المعبد وغــيره. والتى عرفت بعد كشفها باسم مخبأ أو خبيئة الكرنك والتي ظلت مخبأة من عام ٥٢٥ ق. م. وحتى تم اكتشافها عام ١٩٠٤.

ورغم هذا النظام الذي يضع مصير الميت تحت مسئولية الملــك الميــت أو المعبود الحي أو حتى لكاهن القبر، فقد بدا بوضوح أن من ماتوا في الأزمنة الغابرة قد آلوا تدريجيا إلى مصير محزن، فأخذت الشكوك تساور المصري العادي عن مستقبله، إذ رأي المقابر القديمة قد هجرت أو نهبت أو أهمل شأنها فلم يهتم أحد بإصــلاحها ويفيض النص الموجود في متحف برلين والذي فقد عنوانه وعرف باسم "شجار بــين إنسان سئم الحياة وبين روحه" (٦) وكذلك 'عازف القيثارة' في أنشودته في الكلام عن هذه النقطة: "أولئك الملوك المقدسون الذين عاشوا في راحة قديمة داخل أهرامهم، وكذلك فعل النبلاء الذين نالوا المجد... بنوا لأنفسهم معابد اختفت دون أن يبقى لها أي أثر. ماذا حدث لهم ؟ أين قبور ايمحوتب أو حــور – چد.إف الــذين نــسمع كلامهم على شفاة كل الناس ؟ هدمت الجدران ومن المحتمل أن قبــورهم لم توجــد قط".

وتعود(٧) أقدم النماذج المعروفة من اللوحات موضوع الدراسة من لوحـات الهبات إلى الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مثل اللوحات السـبع المملوكـة للمدعو "با سر الثاني" والذي حاز لقب "ابن الملك في كوش"، ولقب "ابن كـوش الملكي"، وكذلك لقب "نائب الملك في النوبة" (Gauthier 1936, p. 51) والذي قـدم لوحاته كهبات تقية مثل نصها نموذجا احتذى في باقي اللوحـات التاليـة لعـصره وكذلك تلك اللوحة الخاصة التي وردت من عهد الملك " رعمسيس الأول.

وهي لوحة من الحجر الجيرى عثر عليها فى شتاء عام ١٩,٣، وتوجد الآن فى حوزة "معهد الآثار المصرية" فى ستراسبورج برقم دخول ١٣٧٨، ومقاساتها ٤٦ سم طولا و٢٨ سم عرضا، ويظهر بأعلاها إله مهشم الرأس وتصاحبه كتابة: "تلاوة من آمون رع الأرضين، أعطى لك كل الأرضين، سيد الغذاء ولطعام"، أي أن آمون المدينة هو المقصود هنا، ويحمل الواهب لقب "سيد القلعة" ويتقدم بالعلامة الهيروغليفية الدالة على العطاء 𓏙 وفوق رأسه خرطوشي الملك "رعمسيس الأول"، وأسفل ذلك يوجد نص من ستة اسطر كالتالى: " ١- العام الأول، اليوم العاشر من شهر بشنس من عهد جلالة الملك من بحت رع ٢- ابن رع رعمسيس الأول له الحياة لأبد الآبدين، فى هذا اليوم تبعا لكلام قائد القلعة نس خت إم بر، إيجى ٣- أعطى حقلا (من) ٥. أرورة (الأرورا: من المقاييس التى اعتمدها المصريون القدماء لتحديد مساحة الأراضي الزراعية وهى تعادل ٢٧٢٨,٧ مترا مربعا).

(Griffith: SBA, 1892 , Table p. 413-4)

" لعطايا المعبود / أو لإرضاء المعبود لتدخل أملاك آمون رع بـا بخـن (رب القلعة)، إننى سأهب حقلا من واحد وعشرين أرورة ٤- إلى ؟ *mȝwḏ* بالمثل حقلا من × أرورة إلى *mȝwḏ* للأمير إياى ٥- ابن.... أم إلى آتوم ف ؟ ٦-...." وهـى منشورة فى

(Spiegelberg, W.: ZÄS, 55 Band, Leipzig, 1918, p. 55-6 , Tafel IV)

ولكن في عصر الأسرة الثانية والعشرين فقط أصبحت هذه اللوحات شائعة.

من جهة الطراز وأسلوب الكتابة فهي تصنف لعدة مجموعات كل منها تتميز بصيغ مختلفة من استنزال اللعنات وطلب البركات، ولقد تسبب حصر استخدام الخط الهيراطيقي في النصوص الدينية الخاصة بالمعابد في عدم ظهور لوحات بالهيراطيقية لها نفس الطابع خلال الأسرة الحادية والعشرين.

طريقة عرض اللوحات:

عرضت الباحثة فى رسالتها اللوحات مرتبة ترتيبا زمنيا ويتضمن العرض وصفا للوحة من حيث الشكل والقياسات ومادة الصنع الخاصة بكل منها، مع عرض للمناظر الموجودة بالأجزاء العلوية من اللوحات، ثم النص الخاص باللوحة سواء كان نصا نذريا أو نص هبة أو نص صلوات وتضرعات للمعبودة المختلفة وذلك بتحويل النقش إلى نص بالحروف اللاتينية المتعارف عليها لتحويل حروف ومقاطع النص المصري القديم إلى حروف حديثة يمكن قراءتها ويعرف هذا التحويل بين الباحثين والدارسين للغة المصرية القديمة بالمصطلح: Transliteration ثم الترجمة العربية سواء عن ترجمة ناشر اللوحة بلغته الأجنبية، أو إلى اللغة العربية من النص المنشور مباشرة لعدم وجود ترجمة للنص بإحدى اللغات الحية.

بعد ذلك عرضت الباحثة بعض التعليقات على اللوحة سواء كانت تعليقات حول النص وطريقة الكتابة أو عن معلومات جغرافية وتاريخية ودينية واردة بالنص، وقد حصلت الباحثة على معظم التعليقات من المقالات التي تعرضت للوحات سواء بالنشر أو التعليق أو الإضافة وذلك نظرا لقيمتها العلمية وإسهامها في إضافة المزيد من المعلومات عن هذه الفترة قليلة النصوص إلى حد ما، وكذلك لعرض اللوحات لمواضيع شتي وردت في ثنايا نصوصها المفترض أن تقتصر على غرض محدد هو النذر أو الهبة.

وقد اتبعت الباحثة تقسيمات العلماء الأجانب لأنها تعبر بدقة عن ماهية اللوحات، وحيث جاء ت تصنيفاتهم متماشية مع نصوص اللوحات والمعنى اللغوي للكلمة في تعريفهم لكل من الهبة والنذر، كما يلي:

Donation: The act of giving or granting ; the act by which a thing or a use of it is transferred to a person or corporation ; to give a person the whole of one's property.(8)

وترجمتها:

الهبة: لإعطاء أو لإهداء، العمل الذي يتم بواسطته نقل أو استخدامه إلى شخص آخر أو هيئة أخرى، العمل الذي يتم بواسطته نقل شيء أو استخدام هذا الشيء إلى شخص آخر أو هيئة أخرى، إعطاء شخص كل ممتلكات شخص آخر.

أما بالنسبة للنذر فجاء تعريفه كالتالي:

Votive: Expressing one` wishes , Invoking prayers to god for mercy and also invoking offerings to be present to deceased.

وترجمتها:

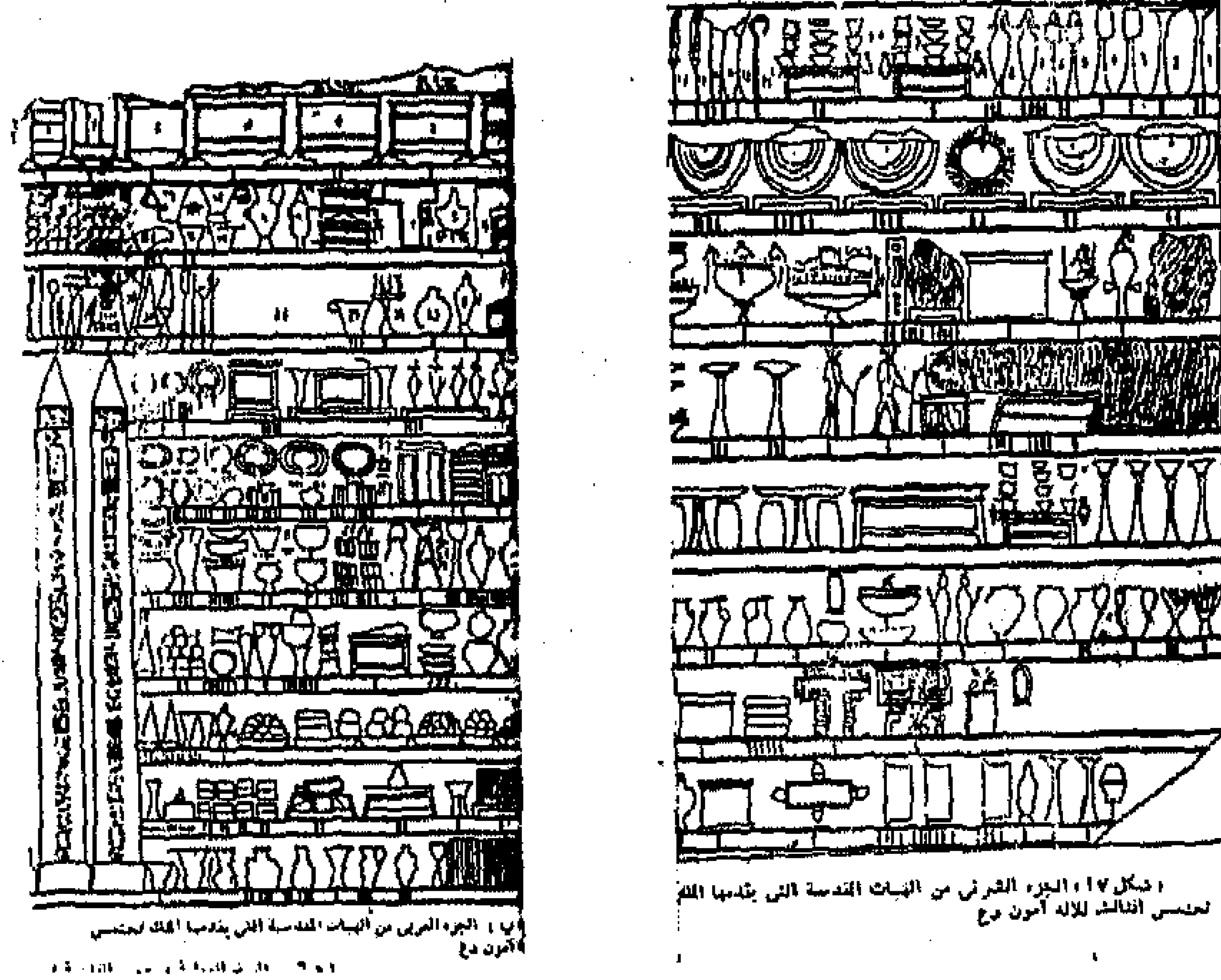
النذر: التعبير عن أمنيات الشخص، صلوات شفهية للإله بطلب الرحمة وأيضا تقديم قرابين عن طريق الدعاء كهبة للمتوفي.

ولأن كل اللوحات منذورة للمعابد والمقابر لتكون في أماكن مقدسة يرجى الانتفاع بها للمتوفي عند وضعها في القبر، وظاهرة للعيان وتتمتع بالحماية ويتمتع صاحبها بالصلوات القرابين، ويتمتع الكاهن المختص بتنفيذ مافيها بذيوع محتوياتها عند وضعها في المعبد، لذا فإن الباحثة تعرض للوحات على أساس موضوع نص اللوحة وهل هو نص نذرى أو نص هبة، وسيتم عرض اللوحات بترتيب جلوس الملوك مقدمي اللوحات على العرش، ونفس الترتيب بالنسبة للخاصة الذين قاموا بتخصيص اللوحات في عهد هؤلاء الملوك.

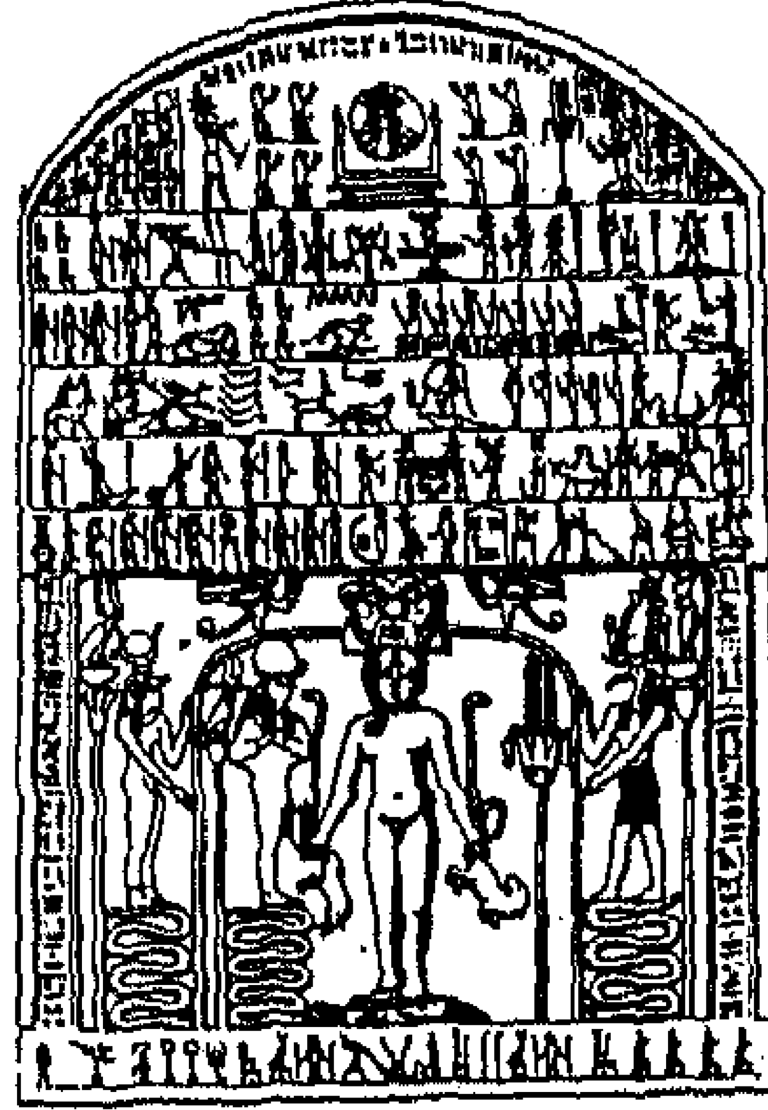
تم وضع صورة لكتابة النص كما هو موجود على اللوحة (في بعض اللوحات وعند عدم وجود صورة مرافقة بالمرجع)، تم وضع شرط مائلة // للتعريف بوجود

حروف مختفية أو ممحوة جزئيا أو كليا. تشير الأقواس المربعة [ ] لوجود فـــراغ أو فجوة. الأقواس ذات الزاوية < > تحتوى حروفا تم إهمالها في النص، الأقواس الهلالية ( ) خصصت لشرح رمز أو اختصار. النقط الموضوعة في الأقواس المربعة [...] تمثل تقريبا عدد الأحرف الناقصة. وتمت إضافة معلومات إضافية ببنط أصغر بديلة عـــن الرجوع إلى الهوامش التى ستقتصر على ذكر أسماء المراجع.

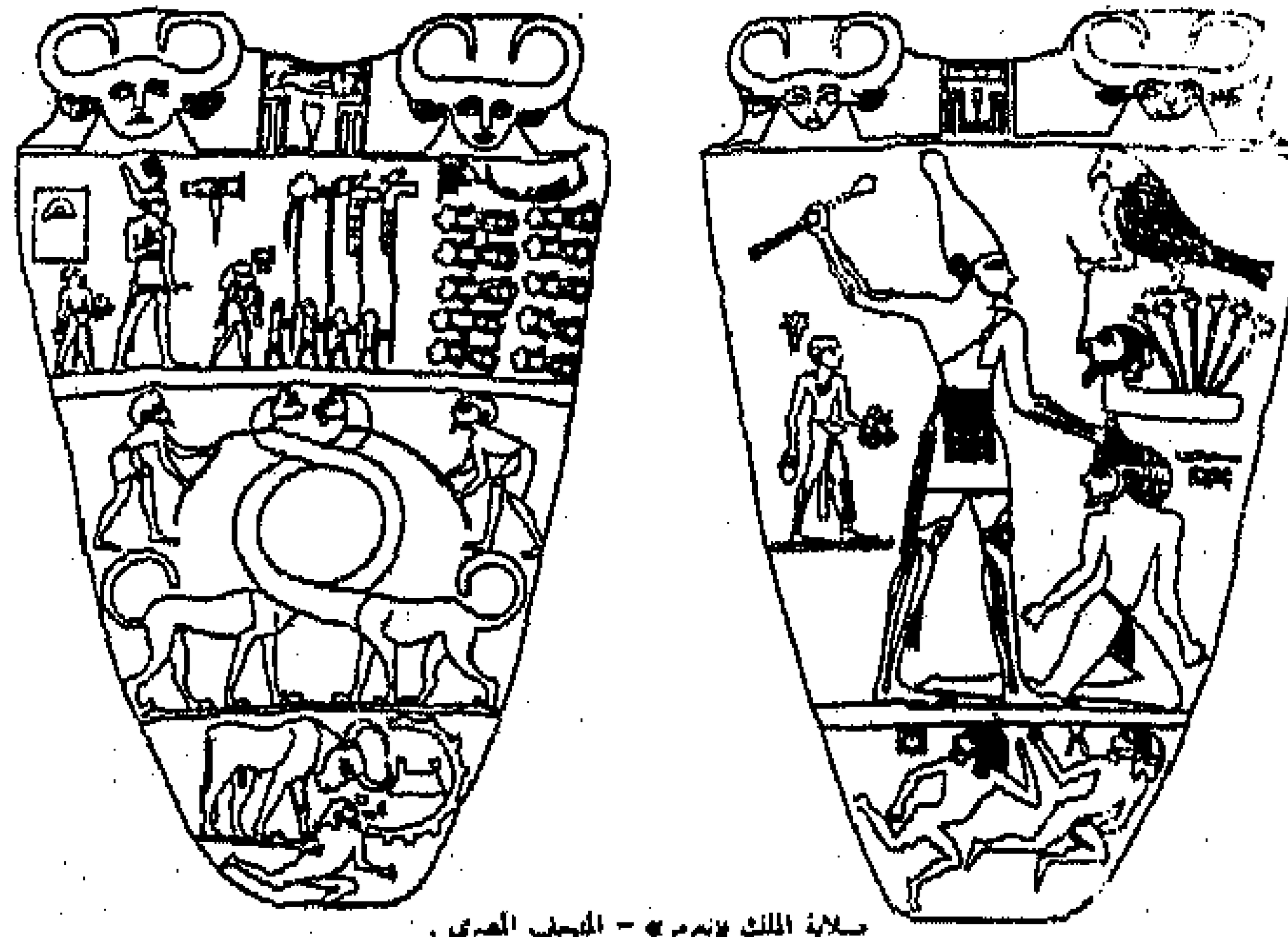
أما فى الكتاب الذى بين أيدينا فقد تم حذف النصوص المتشابهة مـــع إيـــراد النصوص المتميزة التى تـــرتبط بالـــدين والتـــدين ودور همـــا فى حيـــاة المـــصري آنذاك.وستعرض بعض الموضوعات بالصورة التى وردت بها بالرسالة نظـــرا لكونهـــا تختص بمواضيع مستقلة ترتبط باللوحات. وكذلك حرصت الكاتبة على أن ترد أسماء الشخصيات والمعبودات بالصورة التى كتبها بها المصري القديم، لا كما ترد فى معظم الكتب بالتصحيف والتحوير اليوناني للأسماء والتى اعتدنا أن نقابلها فى معظم الكتب، محتذين ما تعورف عليه الآن من ضرورة استقاء معلوماتنا عـــن حـــضارتنا المـــصرية القديمة من منابعها الأصلية وأن نتواصل معها مباشرة بنشوء جيل من الدارسين لعلم المصريات من المصريين الغيورين على تراثهم القديم.



(رسم رقم ١) هبات الملك "تحو تمس الثالث" لمعبد الكرنك كما صورت على جدران المعبد والتي صارت مثلا يحتذى من لاحقيه - نقلا عن سيد توفيق

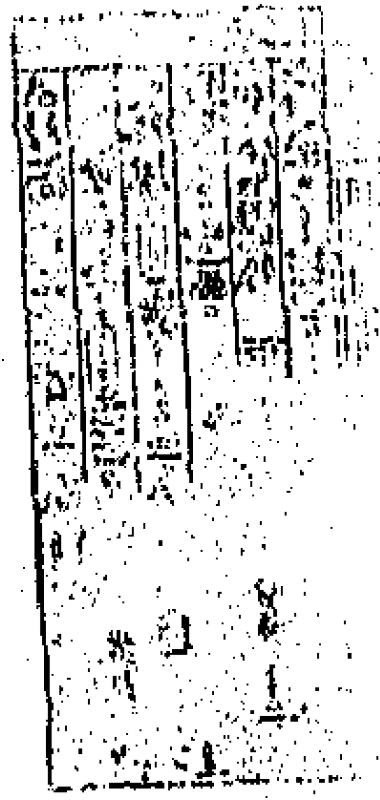


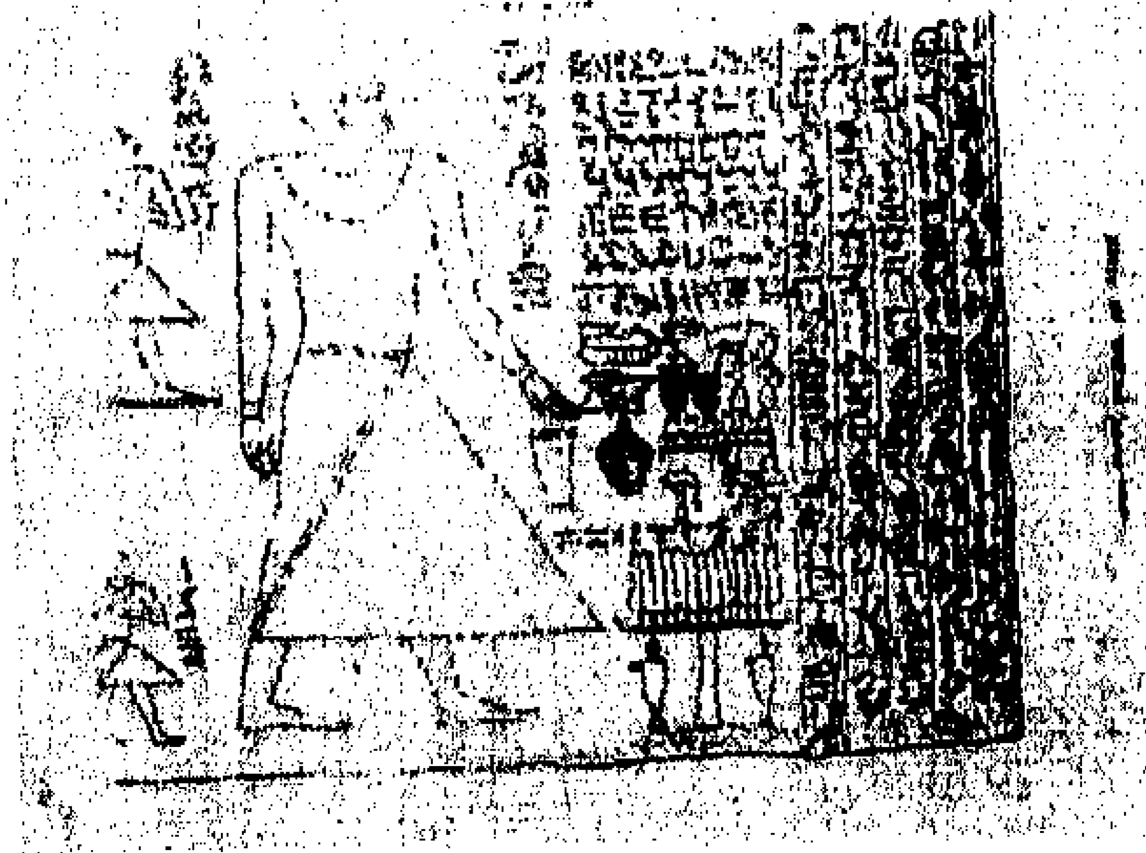
(رسم رقم ٢) لوحة سحرية للعلاج يظهر عليها المعبود حربوقراط - أي "حور الطفل" مسيطرا على كل مسببات الأمراض من حيوانات مؤذية وهوام، والنص هو لتعاويذ تضمن الشفاء والسيطرة الكاملة على القوى الشريرة



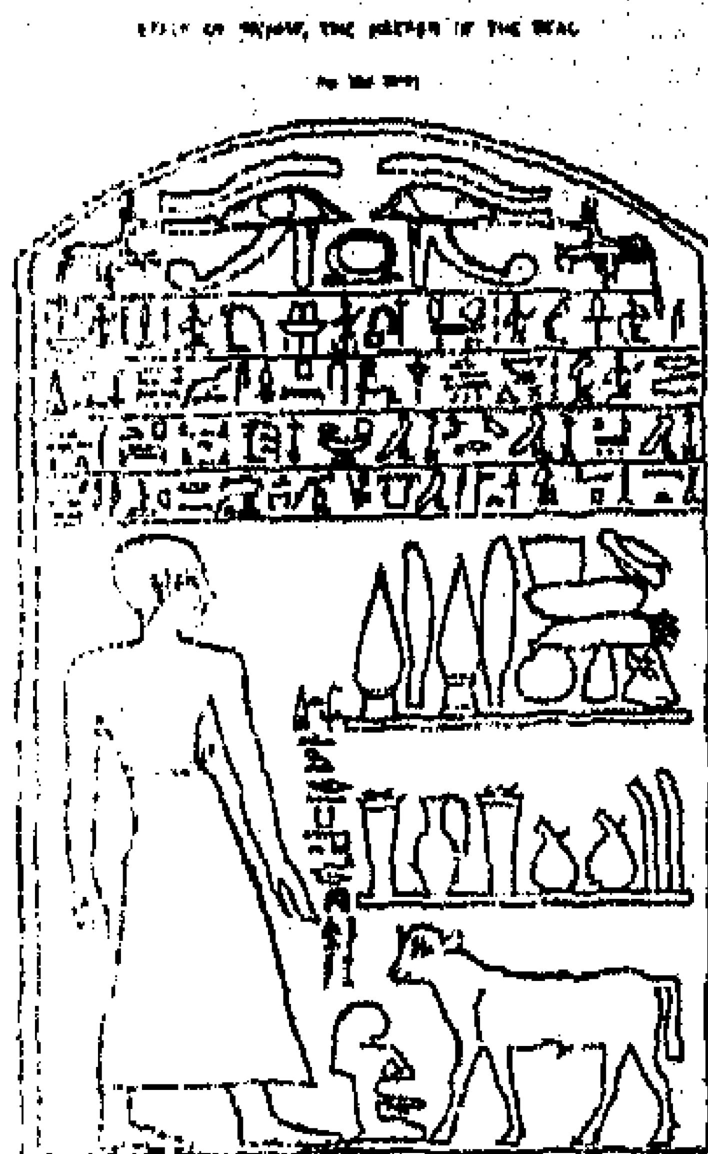
صلاية الملك «نارمر» - المتحف المصري ،

(رسم رقم ٣)



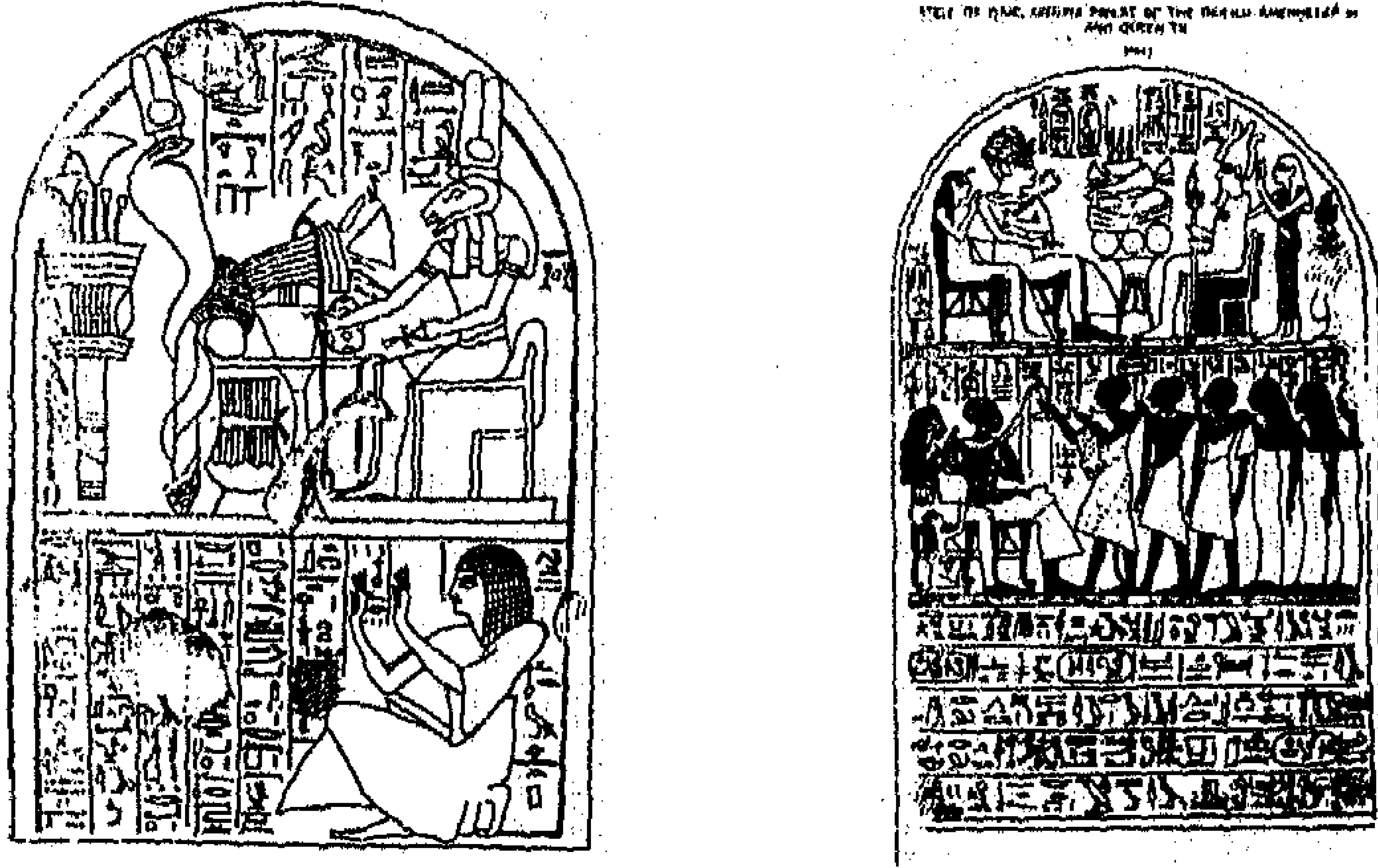


(رسوم أرقام ٦ و ٧) نماذج من لوحات مستطيلة الشكل معروضة بالمتحف البريطاني





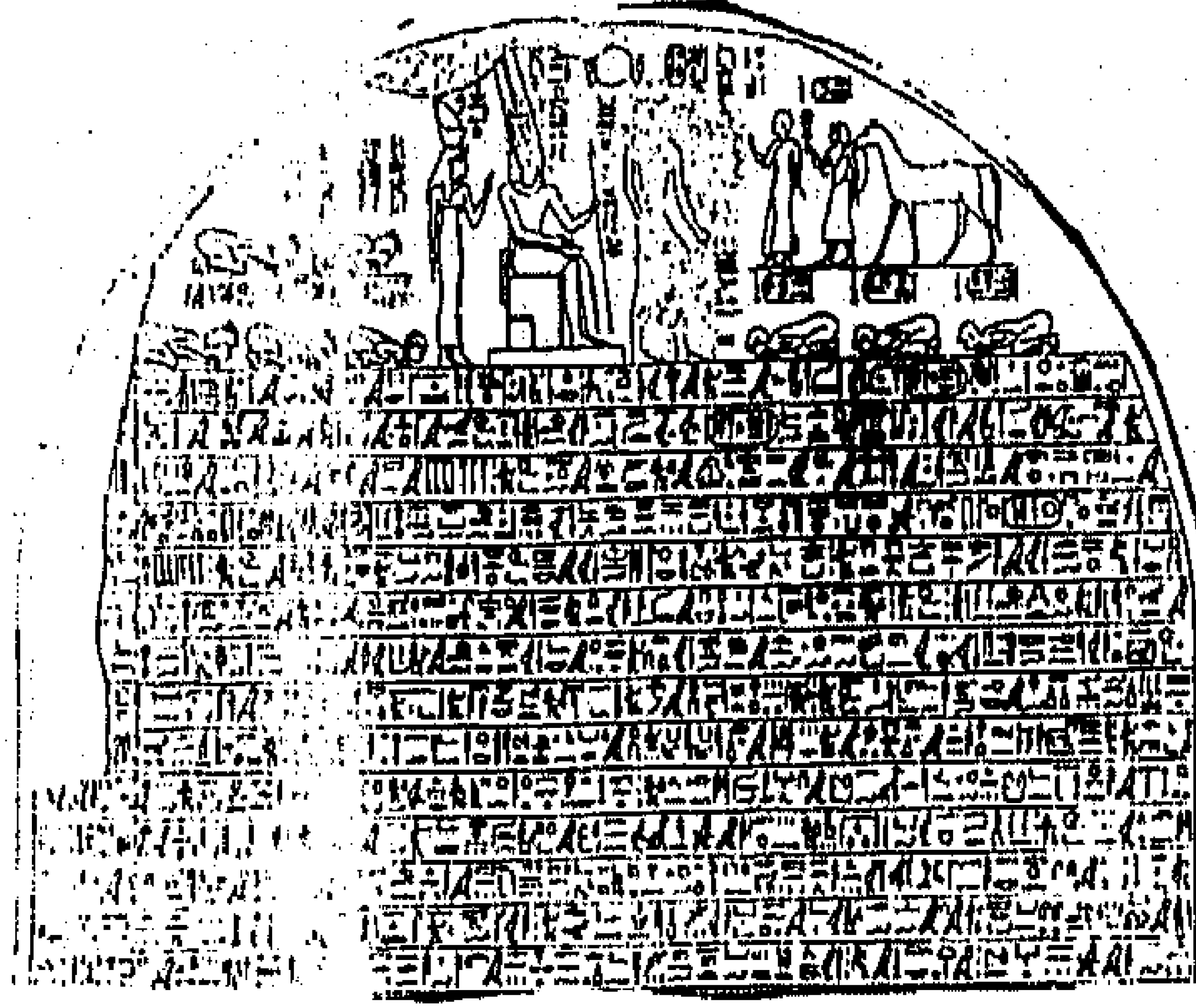
(رسوم أرقام ٨ و ٩) نماذج من لوحات الدولة الوسطى معروضة بالمتحف البريطاني



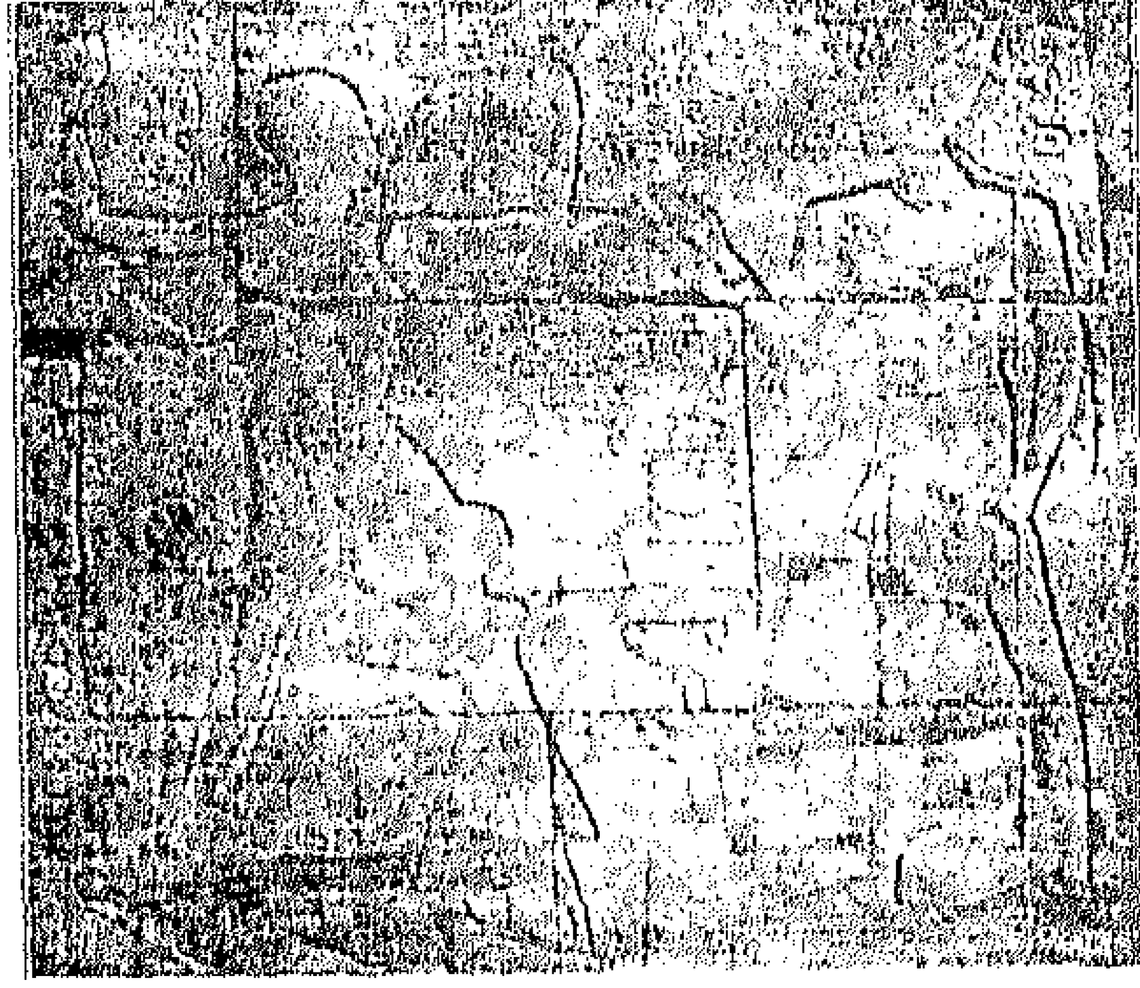
(رسوم أرقام ١٠ و ١١) لوحات من الدولة الحديثة يلاحظ فيها ظهور النصوص الطويلة مع التفاصيل الغنية بالمنظر



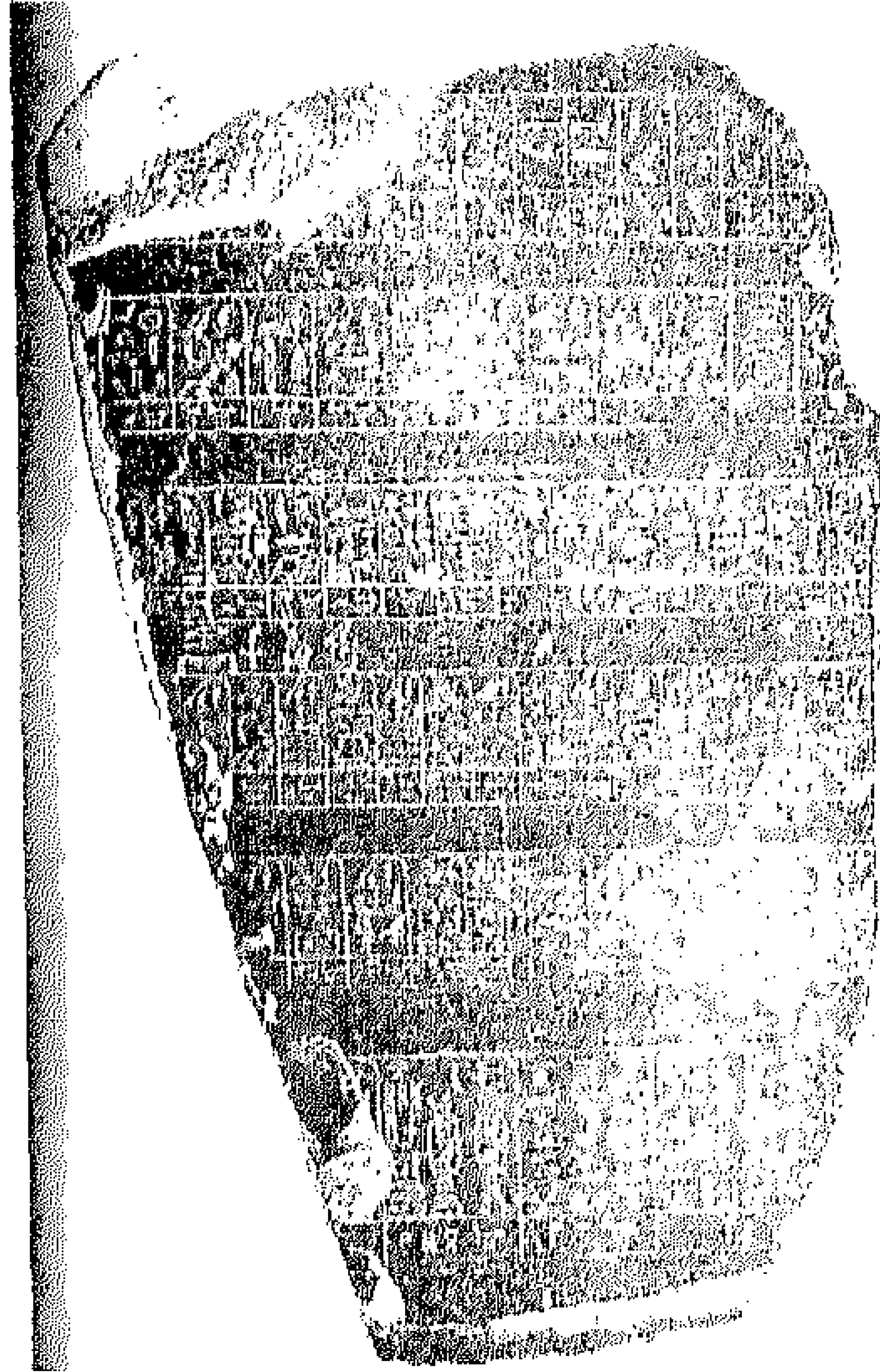
(رسم رقم ١٣) لوحة حجرية بالمتحف البريطاني يتقدم فيها طالب النذر للمعبود أوزير بأمنياته و تظهر فيها قلة العناية بالنسب الجسمانية للأشخاص



(رسم رقم ١٤) لوحة الملك بعنخي والتي يسجل عليها تفاصيل دخوله مصر واستيلاءه على عرش البلاد وهي المعروفة باسم لوحة الحصان، ومعروضة حاليا بالمتحف المصري وفيها يظهر أمراء الدلتا الخاضعين ومنهم مقدمي الهدايا أو المكتفين بالسجود بين يدي الملك الغازي



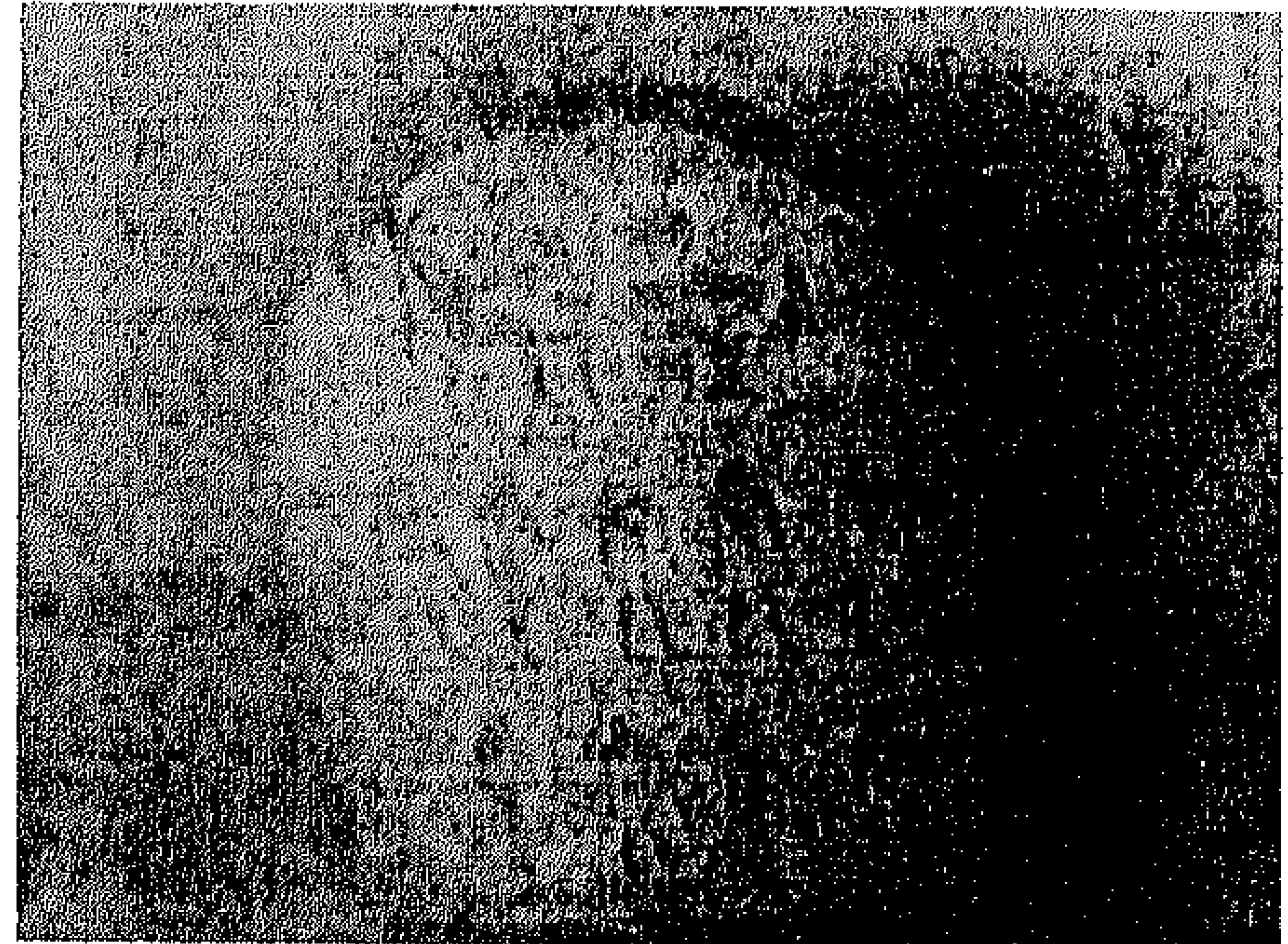
(صورة رقم ١) أمنحتب رئيس كهنة آمون يتقبل إنعام رعمسيس التاسع وقد صور بنفس حجم الملك وهو وضع فريد لم يتكرر

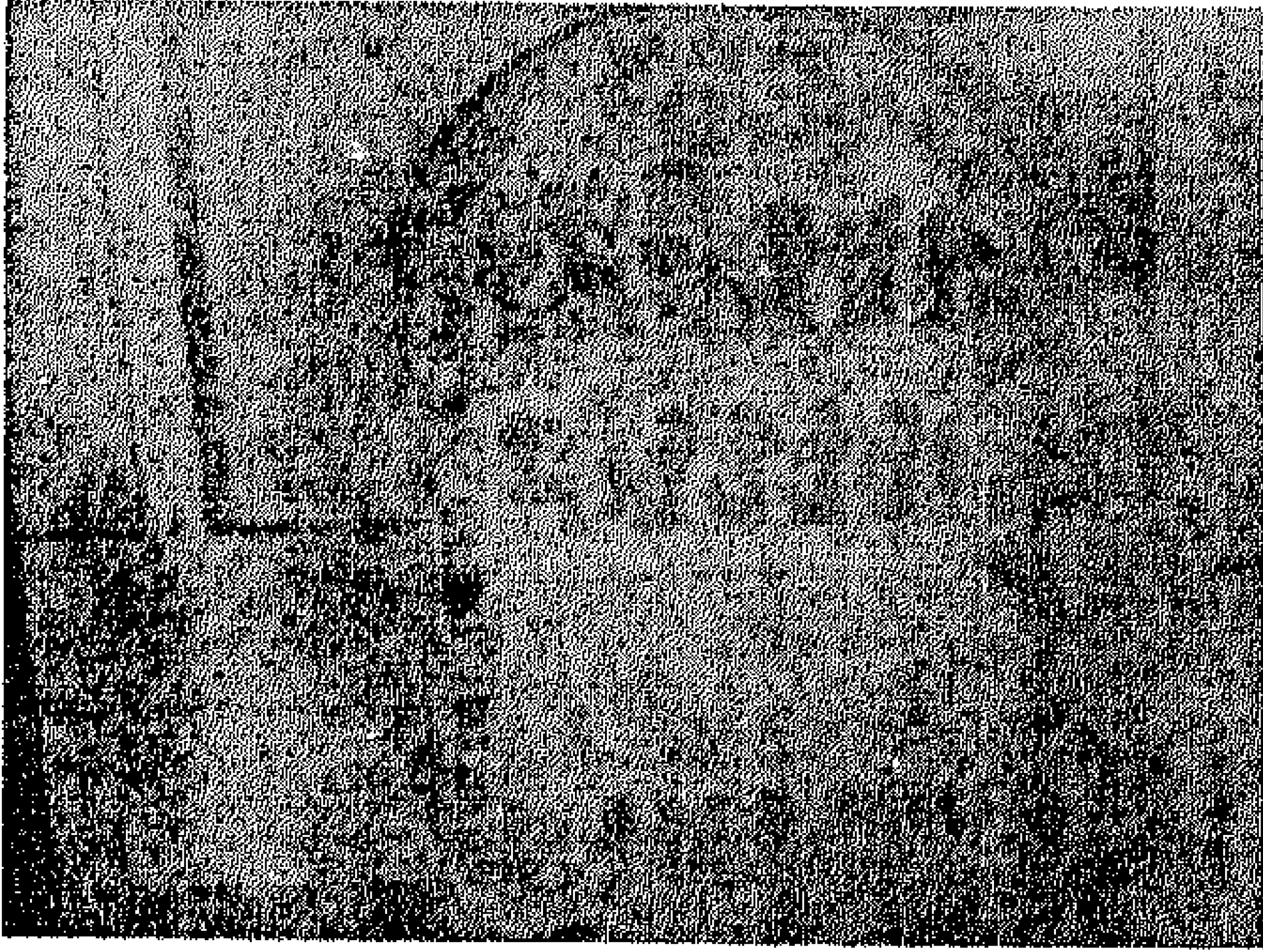


(صورة رقم ٢) حجر بالرمو

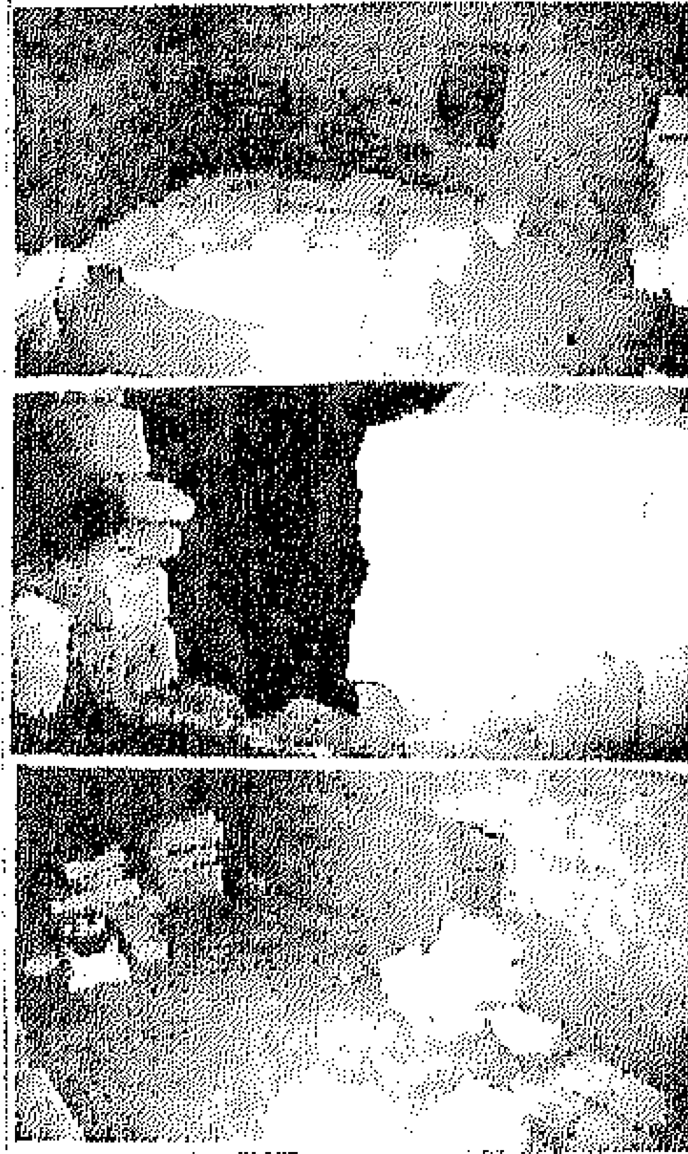


(صورة رقم ٣) لوحة طلب قرابين خشبية تصور سيدة أمام حور براس الصقر (المتحف البريطاني)



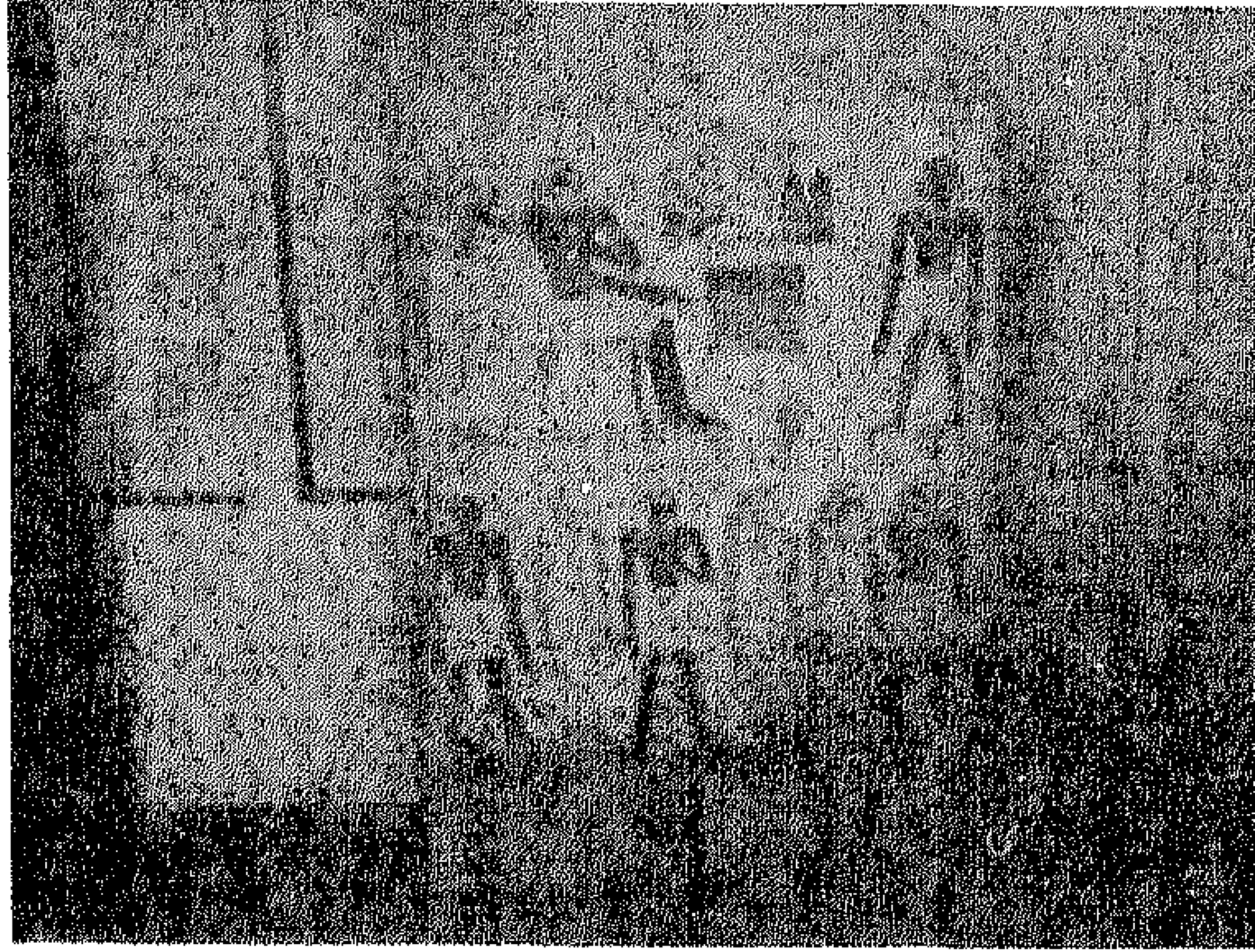


(صور أرقام ٤ و ٥) لوحات طلب قرابين عائلية من الحجر الجيري (المتحف المصري)

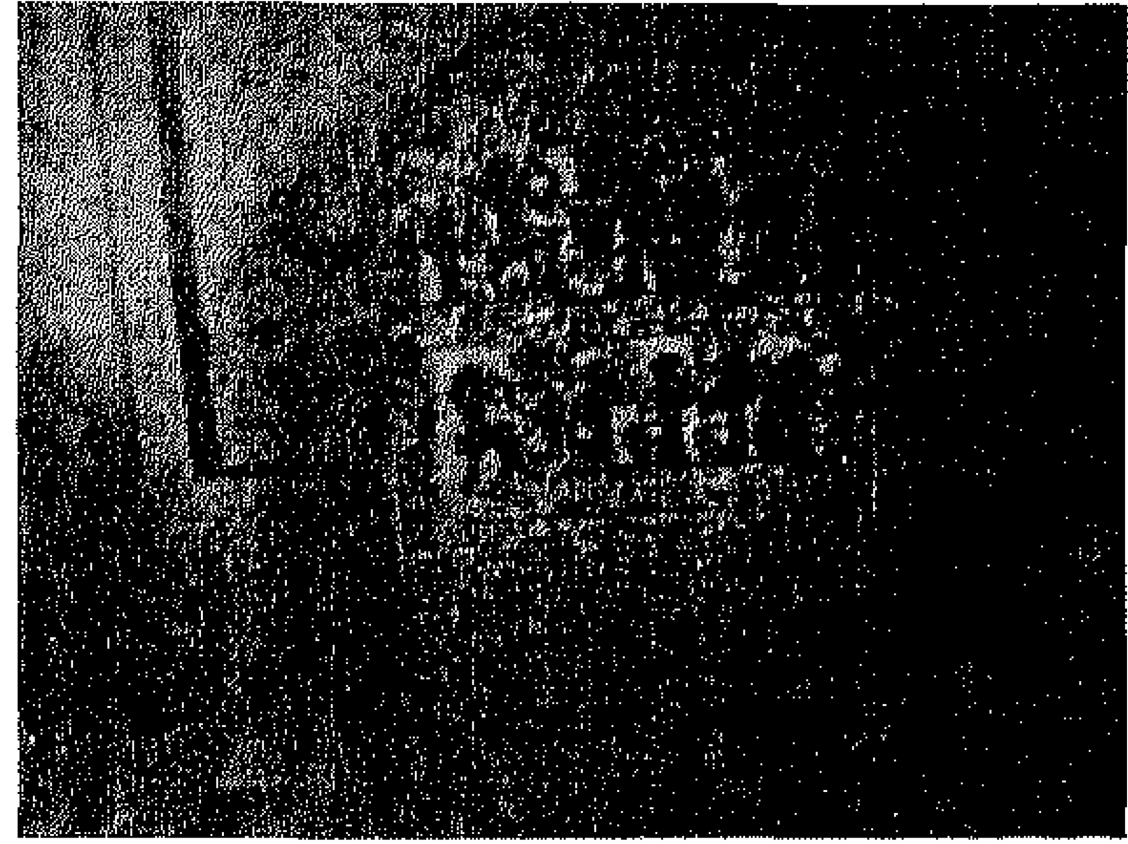


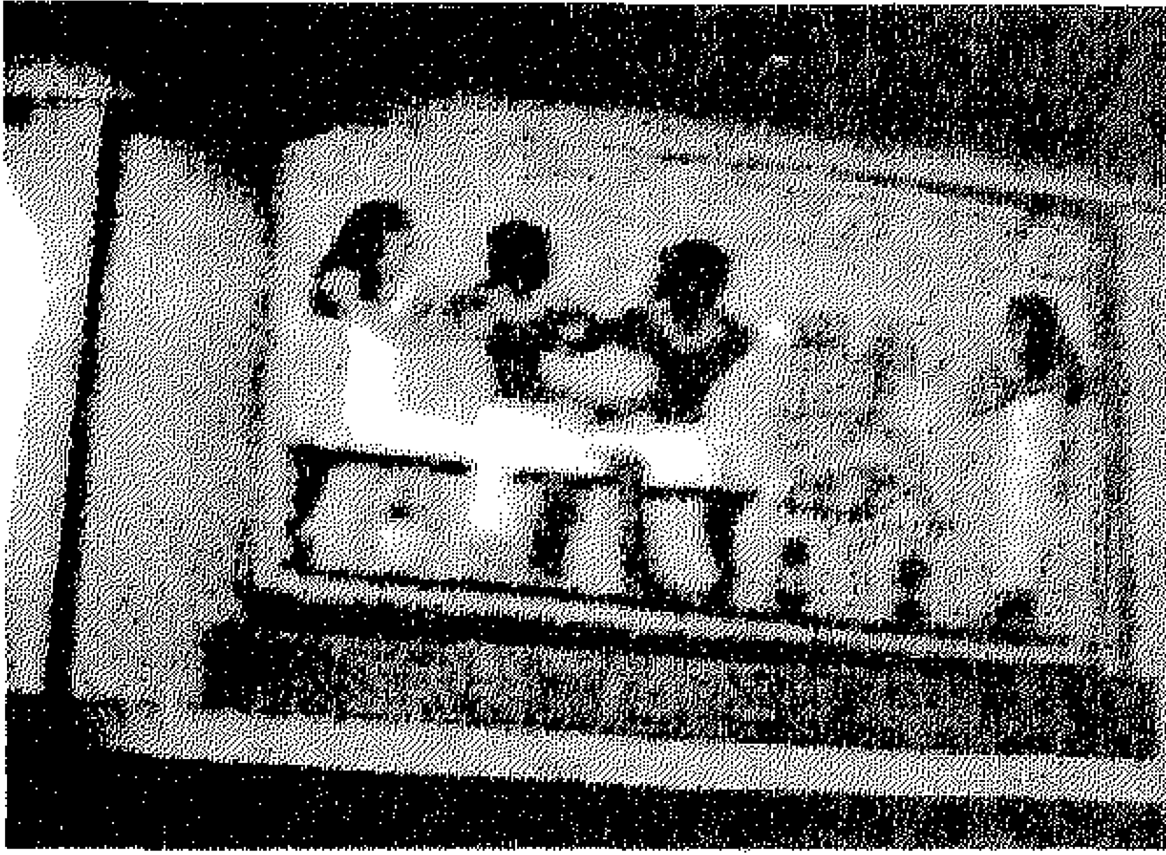
(صورة رقم ٦) أماكن وضع اللوحات بالمقابر - نموذج من السرابيوم

إهداء من الأستاذ الدكتور: محمد إبراهيم (جامعة عين شمس)



(صورة رقم ٧) لوحة طلب قرابين مقطوعة من جدار مقبرة ومعروضة الآن في المتحف المصري بالقاهرة

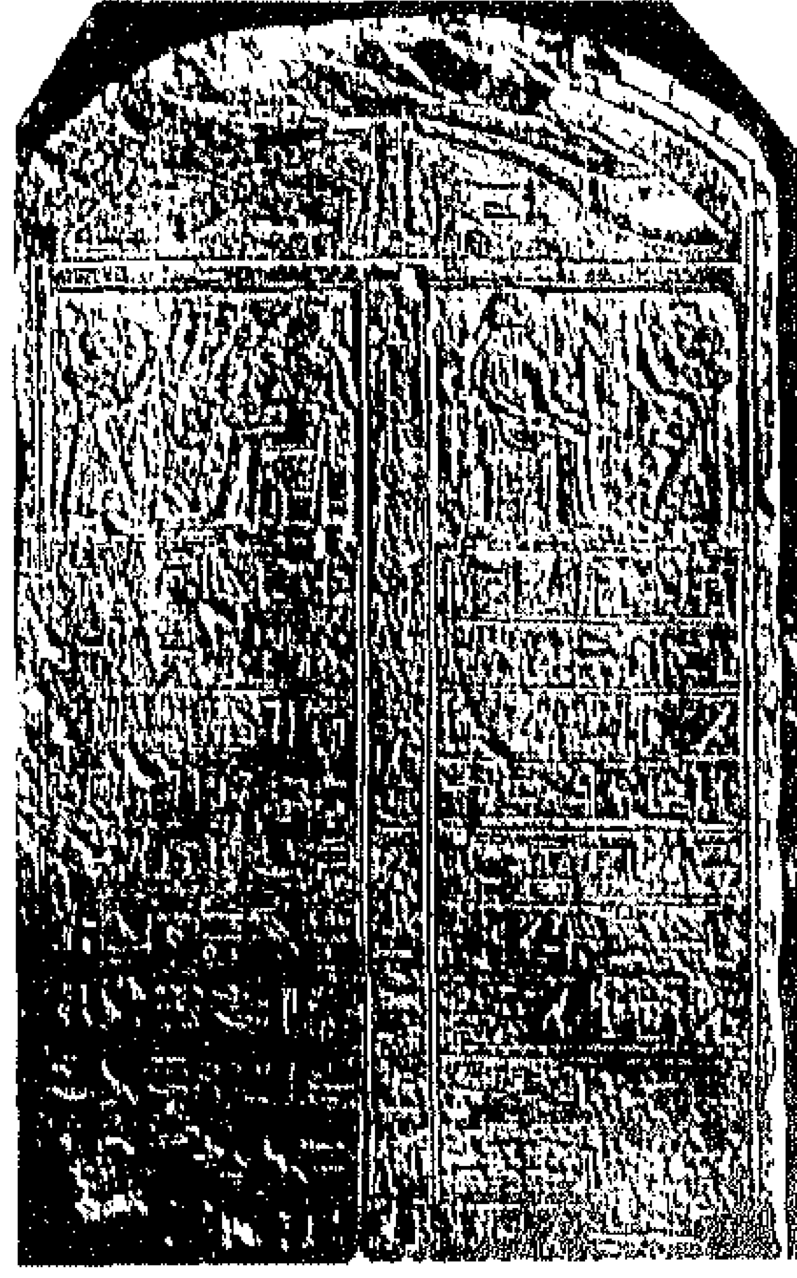




(صور أرقام ٨ و ٩) لوحات من مختلف العصور المصرية القديمة لطلب القرابين بالمتحف المصري



(صورة رقم ١٠) لوحة موجودة بمتحف ني كارلسبرج في كوبنهاجن





(صور أرقام ١١ و ١٢) لوحات ملكية أو مقدمة من أفراد مقدمة لمعبودات مختلفة ويظهر فيها تفاصيل كثيرة ولكن تفتقد لدقة المصورات الخشبية وتتميز أيضا بصغر حجمها

حواشي الفصل الأول

١ Budge, W.: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae in the British Museum, Oxford, 1925, plate 1

2 كلير لاكلويت: الفن والحياة فى مصر الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله، مراجعة محمود ماهر طه، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٦٤

3 رمضان عبده على: حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية العصور الوطنية، ج ١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤٠٤ – ٤٠٥ .

4 جيمس هنرى برستد: تاريخ مصر منذ أقدم العصور إلى العصر الفارسي، ترجمة حسن كمال، مراجعة محمد حسنين الغمراوى، القاهرة ١٩٩٧، ص ٤١١

5 Daressy G.:" Notes sur les , XXII^{E} , XXIII^{E} , et XXIV Dynasties" Rec. de Trav. , Paris , 1913 , P.129

6 Yoyotte, J.: " Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe " , MIFAO , Tome 66 , Le Caire 1961 , p. 54 ~ 161.

7 عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٩٠ .

الفصل الثاني

سمات اللوحات

يشتمل هذا الفصل على ثلاثة مباحث كما يلي:

١-مواد الصنع:

صنعت اللوحات محل الدراسة من الأحجار أو من الخشب، وإن غلب على صناعتها الأحجار وبصفة خاصة الحجر الجيرى، ثم بعض الأحجار الصلبة مثل البازلت أو الجرانيت وذلك بالنسبة للوحات الهبات بخاصة والتي كانت تعد لتوضع في المعبد أو يتم صناعة أربع لوحات متماثلة من الهبة الواحدة ليتم تثبيتها على حواف الأرض الموهوبة في حالة وقف أراض لمعبد ما. أما بالنسبة للوحات النذور فقد شاع استخدام الخشب فيها، مع ندرة واضحة في استخدام الأحجار وخاصة بالنسبة للوحات الأفراد، أما الملوك فقد كان الحصول على الأحجار متاح بسهولة ومن ثم فقد شكلت الأحجار المادة الأساسية للوحات الملوك سواء لوحات الهبات أو النذور.

ولقد تميزت اللوحات بموضوعيها بصغر الحجم ولم يستثنى من ذلك سوى اللوحات الملكية التي تتضمن تأريخا لأحداث معينة مع هبات قدمت في تلك المناسبات (مثل لوحات "شاشانق" من الأسرة الثانية والعشرين، والملك "بعنخي" من الأسرة الخامسة والعشرين، والملك "بسماتيك" من الأسرة السادسة والعشرين). وتفاوتت أحجام اللوحات عموما بين صغيرة الحجم (أقل من المتر طولا وعرضا) ودقيقة الحجم (أقل من ربع المتر طولا وعرضا) وذلك في لوحات الأفراد من الخاصة من كبار الموظفين وكبار الكهان، أو من الفقراء الذين حرصوا على إتباع سمة العصر بعمل لوحات تخلد أسماءهم وتقواهم تجاه المعبودة المختلفة.

٢- طريقة التنفيذ:

انحصرت مواد صناعة اللوحات في الأحجار وخاصة للوحات الهبات، وفي الأخشاب وخاصة للوحات النذور، وبالتالي فقد كان لطبيعة كل مادة ما يناسبها من طرق تنفيذ سواء بالنقش (بارز وغائر)، أو بالرسم وتلوينه بألوان مائية زاهية كما يلي:

بالنسبة للوحات المصنوعة من الأحجار فقد كان يتم صقل سطح اللوحة، وأحيانا ظهرها أيضا وذلك تمهيدا لوضع المنظر ونص التكريس عليها، بينما كانت بعض اللوحات خشنة الظهر وذلك لكونها معدة للتثبيت في جدار المعبد أو المقبرة، وأهمل استكمال صقل الجزء السفلى من بعضها عندما كانت تعد للتثبيت في الأرض. استخدم النقش البارز في عمل المنظر العلوي في معظم اللوحات الواردة في الدراسة، ليخالف تنفيذ النص الذي يشغل عادة الجزء الأسفل من اللوحة والذي تم تنفيذه إما بالنقش الخفيف، والذي يصل أحيانا لمجرد حزوز على واجهة الحجر ولقد تم استخدام تلك الحزوز في تنفيذ نصوص معظم لوحات الهبات وحتى الخاصة بالملوك منها مما يدل على أن السبب لا يعود فقط للافتقار لوجود العامل المتخصص والذي يتكلف تكلفة مادية أعلى بالطبع ولكن كان ذلك ربما انعكاسا ومرآة للحالة السياسية المضطربة التي قدمت فيها تلك اللوحات، فلقد لاحظت الباحثة تناسب جودة اللوحات وخاصة الدلتاوية المصدر تناسبا طرديا مع الاستقرار السياسى السائد آنذاك، فكلما كان حكم الملك الجالس على العرش أطول ظهرت لوحاته واللوحات المكرسة خلال عهده في صورة أجمل وأدق من تلك التي قدمت خلال فترات انتقال السلطة أو وجود تنافس بين أكثر من بيت مالك في آن واحد. فمثلا لوحات الملوك "شاشانق الثالث" والذي وجد من عهده أحد عشر لوحة تبلغ فيها مساحات الأرض الموهوبة للمعابد مساحات كبيرة، وكذلك الملك "شاشانق الخامس" وخلال عهديهما كانت

اللوحات أفضل من اللوحات المنسوبة لعهد "تف نخت" من الأسرة الرابعة والعشرين رغم قوته وطول فترة حكمه كأمير محلي ثم اعتلائه العرش وذلك لكثرة صراعاته مع الملك الكوشي بعنخي. فلقد وجد له لوحتين في مدينة بوتو القديمة قدم نفسه في أولاهما على استحياء كقائد ليبي، وفي الأخرى احتل غيره مكانة الملك – أو الشخص الرئيسي – في اللوحة، وكانت الهبات ضئيلة وتنفيذ اللوحات سيء للغاية. (رسم وصورة رقم ١)

هذا بينما ظهرت لوحات ملوك الأسرة الخامسة والعشرين مثل الملك بعنخي وخاصة تلك الموجودة في معابده بجبل البرقل وكذلك لوحات الملك تهارقا منفذة بصورة جيدة ومتقنة. (رسوم أرقام ٢ و ٣ و ٤)

ثم لوحات الملك "بسماتيك الأول" من الأسرة السادسة والعشرين بالمقارنة مع خلفاؤه ومعاصريه فقد صارت اللوحات تعكس مدي تمكن العاهل من موارده وصنائعه من رجال الحاشية والسلطة ثم العمال والفنانين على حد شبه سواء.

وقد تميزت هذه اللوحات ببعض السمات منها:

- تفاوت أحجامها فهى قد تتعدي المتر طولا وقد تصل إلى بضعة سنتيمترات لاتصل إلى ربع المتر. (رسم رقم ٥)
- رغم تفاوت أحجامها فقد اشترك معظمها في استدارة القمة (وإن تم العثور على المستقيم منها في قمته)، وكذلك على أن يشغل قرص الشمس المجنح هذا الجزء المستدير كحماية لمحتويات اللوحة باعتبار هذا الشكل ممثلا للمعبود حورس الكبير المعبود الإدفوي والذي تم تفضيله عن سائر المعبودة الحامية ليتولى تلك المهمة بنقشه على بوابات المعابد والمقابر على حد سواء وهي المشيدات الثابتة، بينما اللوحات غرض منقول عرضة لتثبيته في أي مكان أو حتي حمله والتنقل به. (رسوم أرقام ٦ و ٧)

- استخدمت الألوان المائية في تلوين المنظر العلوي، وكذلك تم تحديد أرضية المنظر بلون مخالف،وقد يتم تعميم لون واحد على اللوحة كلها بعد الانتهاء من نقشها بالكامل، هذا بينما استخدم اللون الأسود بكثرة في تلوين النص الخاص بتكريس اللوحة سواء بالكتابة به على السطح الأملس للوحة أو في ملىء الحزوز الممثلة لحروف الكتابة به.
- تعرضت اللوحات الحجرية إما لعوامل التعرية التي عملت على تفتتها لوجودها في العراء سواء في أفنية المعابد أو في الأراضي التي يحمل نصها تكريسها لإله معين وكاهنه الموكول له إدارتها، أو حتى تعرضها للاعتداءات البشرية عليها بتحطيمها قديما لإضاعة مستند التوثيق للأرض الموهوبة.

حدث هذا التحطيم قديما رغم تفضيل المصريين آنذاك لنقش لوحة تسجل لحدث معين، مثلما حدث في التحقيق مع الكهنة مختلسى القرابين الخاصة بابن الزعيم الليبي شاشانق والذي سجل أحداث القضية بكل ملابساتها ونتائجها على لوحة قدمت للمعبد لتحفظ في أرشيفه وكذلك تكرار ذلك في ظلامتي بتيسي، وغيرها من الأمثلة الموجودة في استعراض الباحثة لنصوص اللوحات.وحديثا وخاصة المصنوعة من الحجر الجيرى منها لاستخدامها كسباخ للأراضي الزراعية خاصة مع وجودها في أماكنها الأصلية بالدلتا الفقيرة التربة. أو استخدامها كمجرد حجر في بناء حديث مثـــل: لوحة العام الرابع عشر من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢:

حيث ظهرت هذه اللوحة عند سقوط مبنى في مجاورات هليوبوليس وكانت مستخدمة ضمن مواد البناء. ورغم أن اللوحة في حالة جيدة من الحفظ فإن الكتابات المنقوشة بحزوز لا تكاد ترى قد محيت في أماكن عديدة[١]. (صورة رقم ٢)

وظهر الملك وهو يحمل لفة في يده ويتحدث مع ثلاث آلهة واقفون أمامه، يمسك كل منهم بصولجان في يده وهم على التوالي:

١- المعبود أوزير: بشكل المومياء وعلى رأسه تاج أتف* ويقرأ معه جملة "تلاوة من أوزير *ḏd mdw in Wsir*"

٢- المعبود حور: برأس الصقر متوجا بالتاج المزدوج (بشنت) ويقرأ معه الجملة ' تلاوة من[حور] *ḏd mdw in ḥr*

٣- المعبودة إيزة: وعلى رأسها قرص الشمس المحاط بقرني البقرة، ومعها جملة ' تلاوة من إيست وس ' *ḏd mdw in Ist-ws* والقراءة الأخيرة غير واضحة إلى حد ما، وربما كانت تحتوى اسم المعبودة *Wr ꜥ3.s* ربة هليوبوليس (عين شمس الحالية)، وربما كانت خاصة بضاحية منها فقط.

والنص بالجزء الأسفل من اللوحة يتكون من أربعة أسطر تجرى من اليمين لليسار كالتالي:

النص

" *1- ḥ3t sp14 ẖr ḥm N-sw-bity nb-t3wy⊂⊃ (Wsr M3ꜥt Rꜥ – stp n Rꜥ) s3 Rꜥ nb- ẖꜥw ⊂⊃ (š3 š3nḳ – s3 B3stt) di ꜥnḫ mi Rꜥ ḏt 2- rbꜥ-wr ḥry-tp-t3wy s3-nsw s3-smsw n nb-t3wy ḥ3ty (B3knnfy) 3-([…P3…]di B3st) mwt.s (t3 di B3st) di.n 3ḥt st3t 1. m sḥnw […] 4- n wꜥb (P3 wb3 šri Ist) di s3.f (Ns wn-nfr) n dmi Pꜥ sbty n š3š3nḳ* "

"'١- العام الرابع عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب الأرضين (وسر ماعت رع / ستب إن رع)، ابن رع، سيد التيجان (شاشانق / ابن باستت)، له الحياة مثل رع ٢- الأمير الوراثي العظيم، [الذي] على رأس الأرضين، الابن الملكي، الابن الكبير لسيد الأرضين، الحاكم، باك إن نفي ٣- [..با..] دي باست، وأمه تا دي باست قدم هبة بحقل من ١٠أرورات بحدود [...] ٤- إلى الكاهن المطهر با أوبا با شري إيزة، معطاة لابنه نس ون نفر من مدينة سبتي إن شاشانق (أو جدار شاشانق) ""

* تعددت أشكال التيجان التي كان الملوك والملكات وكذلك المعبودة والمعبودة يرتدونها في المناسبات العديدة سواء كانت مناسبات دينية أو سياسية، وقد اختص بعض المعبودة ببعض التيجان مثل

تاج الآتف الذي كان يتكون من قرص شمس تحيط به ريشتا نعام وقرنا ثور كرمز للقوه والعدل والظهور.

** التاج المزدوج بشنت ، أحد التيجان المشار إليها في النص وهو مكون من اتحاد المخروط الأبيض الذي يمثل تاج الوجه القبلي مع القاعدة الحمراء التى تتقممها حية الكوبرا أو الصل وهو تاج الوجه البحري، ويعد هذا التاج رمزا للملكية منذ العصور المبكرة لمصر ويرتديه المعبود حور كرمز لكونه السلف المباشر لفراعين مصر والذى أورثهم العرش بعد انتصاره على عمه الشرير ست.

وهنا يتحدث النص عن ابن أكبر للملك شاشانق الثالث الذي قدم هبة من الأرض تتكون من عشرة أرورات تقع في منطقة سميت " جدار شاشانق "، ومن المؤسف أن اللوحة لم توجد في موقعها الأصلي وذلك حتي يمكننا التأكد من هذه البقعة الجغرافية القديمة.

وليس الحال هكذا في الدلتا وحدها فحتى في الصعيد نجد ذات التحطيم للوحات مثل:

اللوحة الخاصة بالمدعو "آمون إم حات" ابن الكاهن الثانى لآمون رع والتى وجدت محطمة لعدة قطع ولكن بجمعها معا أعطت لوحة تستحق الدراسة فقد نشر إنجلباخ الجزء الأكبر من هذه اللوحة[٢] التي وجد السباخون قطعة منها عام ١٩٢١ في كوم ادفو الأثري وحملت رقم دخول ٤٦٩١٦ بالمتحف المصري، ولقد أسفرت حفائر المعهد الفرنسي في نفس الكوم على العثور على قطعتين أخريين من نفس اللوحة يكتمل بهما نص التكريس تقريبا.

عثر على القطعة الثانية وهى القطعة الصغيرة التى تشكل وسط اللوحة في ٣١ ديسمبر عام ١٩٢٢(لقية رقم ٤٣٦ في حفائر الإيفاو) في كومة أنقاض تقع جنوب غرب الفناء الثانى، بينما عثر على الجزء الثالث(لقية رقم ٤٨٩ في حفائر الإيفاو) والذى يكمل نص التكريس وهو الواقع على يسار اللوحة في ٦ يناير عام ١٩٢٣.

اللوحة مستديرة القمة تحمل من أعلى شكل علامة السماء تستدير مع قــوس اللوحة وتحتها قرص الشمس المجنح الذي يصور حور بحدت(أي حور ادفو أو حــور الكبير)، وبطول المنظر العلوي يشغل طرفي اللوحة صولجاني القوة ꜥ (واس)،يتــدلى من قرص الشمس صلين (ثعباني كوبرا) يحصران بينهما جملة رأسية كالتالي: *Nb pt nb Iꜥḥ* بمعنى:"سيد السماء سيد القمر"، ثم جمل أفقية متكررة على اليمين واليــسار كالتالي[٣] *sꜣb ꜥꜣ nṯr Bḥdt* أي: المرقش العظيم سيد بحدت

ادفو أو بحدة: سميت في النصوص القديمة ﭽبا، ثم حوّرت فيما بعد إلى ﭽبــو، وأصبحت في القبطية ثبو واتبو، واشتهرت باسم آخر هو بحدة الذي يرى كــورت زيته أنه يعني العرش أي عرش حور معبودها حور المرموز إليه بالــصقر، ثم سماهــا الإغريق مدينة أبوللو. ويعتقد هرمان كيس أنها بدأت دورها السياسى والديني منذ ما قبل العصور التاريخية أي في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، ثم اســتأنفت شــهرتها الدينية بعد زمن طويل في أواخر العصور الفرعونية، ولا زالت تحتفظ بمعبد ضخم.٤

يلي ذلك جملة أفقية تشغل نهايتي علامة السماء تمتــد في جــزأين متقــابلين منتصفهما علامة الحياة *ꜥnḫ* الحى تقرءا كالتــالي: *sꜣ Rꜥ--- Mri ḥr Bḥdt nṯr - ꜥꜣ* بمعنى: على اليمين: "ابن رع، خرطــوش مهشم، محبوب حور بحدت، المعبود العظيم"، وعلى اليسار: "ملك الوجــه القبلــي والوجه البحري، خرطوش مهشم، الملك المعبود ؟ سيد عروش الأرضين". *N-sw-bity --- nsw nṯr? Nb ḫꜥw tꜣwy*

وأسفل ذلك يظهر نص مكون من أحد عشر عامودا من الكتابة يخص الواهب ست منها تجرى من اليسار لليمين بدءا من منتصف الكتابة ويقابلها الخمس أعمــدة الباقية وهي خاصة المتلقية للوحة وهي هنا المعبودة موت سيدة أشر (رســم رقــم ٨) وتجرى الكتابة هنا من اليسار لليمين، والصف الثالث منها أفقي الوضع حيث يشغل تاج المعبودة الجزء الأكبر منه.

النص العلوي

" 1- ḥm nṯr Imn m Iswt 2- Imn m ḥ3ṯ 3- s3 ḥm – nṯr 2 nw Imn 4- P3 ṯnf 5- ḥmt.f mr.f nbt pr 6- ẖiẖiiw"

" 1- Nwt wrt Išr 2- nb(t) pt ḥnwt nṯrw 3- nbw .... 4- I !pt ḥmt.s tpy 5- pr 3ẖt di.s ʿnḫ-wḏ3 –snb "

أ- النص على اليمين: "١- خادم المعبود آمون (القاطن) في الكرنـــك ٢- آمون إم حات ٣- ابن خادم المعبود آمون الثاني ٤- باثنفي ٥- زوجته (التي) تحبه / أو زوجته محبوبته غيغييو "

ب- النص على اليسار: "١- موت سيدة إشر(و) ٢- ربة السماء وسيدة المعبودة ٣- [illegible]ة... ٤- فلترفعي (إلى) السماء خادمتك فوق ٥- الأفق ؟ ولتهبيها الحياة والرخاء والصحة "

يلي ذلك المنظر الرئيسي وفيه يتجه آمون إم حات وهو حليق الـــرأس فهـــو كاهن سم، نحو المعبودة موت وهو يحمل على يده اليسرى طبق مليء بالفواكه بينما تمتد اليمنى مرفوعة بباقة من زهور اللوتس وأمامه نص عنواني: *di rnbi ḥrrwt nt pr ʿ3t ẖt...* بمعنى: " أهب زهورا ندية لبيت العظيمة لشجر...". وتتقدم خلفه زوجته المدعوة غيغييو تتقدم الزوجة بمرآة للمعبودة ويصاحبها نص عنواني أمامهـــا أيـــضا: *titn Mwt m33 m ḥr.t wbn nṯr* بمعنى: "تميمة (للمعبـــودة) مـــوت لتـــرى (أي الواهبة) في وجهها شروق المعبود"

أمام الواهبين تتقدم موت في هيئة بشرية وعلى جبينها الصل يعلوه التـــاج المزدوج، وهي تحمل في يدها اليسرى صولجان القوة الممتد أمامها، بينما تتدلى يـــدها اليمنى بجوارها قابضة على رمز الحياة وخلفها المعبودة تاورت ربة الولادة تـــسند بيدها اليسرى عقدة الحماية وعلامة الحياة ويعلو رأسها تاج مكون من قرص شمـــس بين قرني بقرة ولا يوجد معها أي نص مصاحب.

نصل لنص التكريس والذي اكتمل بالعثور على باقي اللوحة في السبخ وهو نص مكون من ثلاثة أسطر تفصل بينها خطوط سميكة وقد نفذت بدقة، وترك جـزء بدون نقش أسفل اللوحة ربما لتثبيتها بالأرض.

نص التكريس

" 1- [I ! Mwt] nbt pt rꜥt h̠nt Išrt ib n.k [ḥm – nṯr Imn m Ipt swt rh̠ – nsw Imn m ḥꜣt sꜣ 2- [ḥm – nṯr 2 nw Imn – Rꜥ nsw nṯrw irty – nsw ꜥnh̠wy bity Pꜣ [ṯnf] ir.f n.t hi ip sw m ḥmwt mrr 3- --- --- imꜣh̠ – nb—t --- pr.f ḥnwt.f m-di.k th̠-ib pw nwbt "

"" أيا موت، (يا) سيدة السماء والشمسية، والتي هى في مقدمة إشر يبتهج / ينتشي لك كاهن آمون القاطن الكرنك، المعروف من الملك، آمون إم حات ابن ٢- الخادم الثاني لآمون رع ملك المعبودة عيني ملك الوجه القبلي، وأذني ملك الوجـه البحري (المسمي) با ثنف أنه يبتهج بك، فلتجعليه بين الباقين من أحبائـك ٣-... المبجل..سيد.. بيته، زوجته، فلتحمي هذا الرجل المنتشي بالمعبودة الذهبية.""

ونجد بالنص كلمة الذهبية الواردة في السطر الأخير من الـنص هـو نعـت للمعبودة موت.الوصف لأبي صاحب اللوحة يعني "ذلك الذي يرى ويسمع الملـك" وهو لقب موجود في المقابر الخاصة بطيبة.

ويلفت النظر في زوجة الواهب ارتدائها لحلى جميلة التنفيـذ وواضـح مـن إصراره على ذكر محبته لها في النص العلوي وتمثيلها حجم مماثل تماما حجمه عظـم قدرها عنده.

والنص منفذ بطريقة دقيقة الصنع وهو ما تميزت به لوحات الجنوب عمومـا عن لوحات الدلتا التي نفذت بصورة خشنة لا يختلف مستواها بين الملوك والخاصة.

أما عن اللوحات الخشبية فكما ذكرنا أعلاه فقد اقتصرت علـى اللوحـات النذرية التي حوت الصيغ الجنائزية التقليدية للقرابين الجنائزية، أو حوت صـلوات للمعبودات، أو كانت تخ ص بأنساب مقدميها وخاصة من كان منهم من العـائلات

الكهنوتية التي تتوارث مناصبها سواء في خدمة معبد واحد أو في معابد مختلفة. لقد اختص الجنوب بهذه اللوحات بصورة شبه كاملة (فقد يتم الكشف عن لوحات شمالية منها)، ولقد كانت مادة صنعها الخشبية تتيح لمقدميها صورة وحيدة من التنفيذ وهو تنعيم سطحها بإزالة أي زوائد أو خشونة (يفترض باي مادة صنفرة مثل الحجارة)، ثم قد يتم إضافة طبقة رقيقة من المصيص (العجينة الجصية) لتكون أرضية بيضاء للوحة، أو يتم تلوينها هي الأخرى للحصول على أرضية باللون الذي يرغبه الفنان أو صاحب اللوحة، وهذه النقطة من تدخل صاحب اللوحة في عملية رسمها أو في المناظر التي توضع عليها غير محددة بدقة، فصاحب اللوحة يختار بالتأكيد المعبود والمعبد التي يتم تكريس اللوحة لهم وكذلك في الأشخاص الذين يجب ذكرهم على اللوحة اسما ورسما، ولكن هل يتدخل كذلك في تحديد الألوان أم يترك ذلك للذوق السائد وقتها أو ما نطلق عليه حديثا "الموضة" السائدة هذا ما ينبغي معرفته. ولكن من خلال استعراض الباحثة لمجموعات اللوحات وخاصة مجموعة المتحف البريطاني حيث توجد أكبر مجموعة من اللوحات و التي يحتفظ بها المتحف البريطاني من مختلف فترات التاريخ المصري القديم، وربما تكون المجموعة المشار إليها أكمل المجموعات المتحفية من هذا النوع من الآثار. وقد كتب عنها سير "واليس بادج" سلسلة كتب تبلغ أحد عشر جزءا واستعانت الباحثة ببضع نماذج منها عند بيان تطور شكل اللوحات. وهنا تعرض الباحثة لبعض النماذج الأخرى من فترة الدراسة يلاحظ أنها في مجملها من منطقة الصعيد وقد تم تقديمها لأسباب مختلفة انعكست على طراز اللوحة المنذورة. (رسوم أرقام ٩ و ١٠)

فقد لاحظت تكرر نمط شبه ثابت في هذه اللوحات من كونها:

- مستديرة القمة، وقد تمثل شكل صندوق، وتنقسم في منتصفها بخط مرسوم لإتاحة الفرصة لتوجيهها لإلهين معا أو حتى لإله واحد في تجسيدين خاصين به. (رسم رقم ١١)

- استخدمت الألوان الزاهية في تنفيذها وهي تحاكي في مجملها طريقة استخدام الألوان على سائر النواتج الأثرية المصرية القديمة مثل التماثيل وقطع الأثاث وحيثما ظهر المعبودة والبشر والبيئة المحيطة بهم مما يدل على وجود مقاييس فنية ثابتة لا يفلت الفنان من إسارها حيث تخضع بشكل ما لكونها أعمال تقدم للمعبودات فلابد من أن تحاكي الطبيعة أو ما تعورف عليه لتمثيل تلك الطبيعة.
- أن أحجامها أصغر من نظائرها من اللوحات الحجرية، وكذلك تقارب أحجامها بحيث لا يوجد تباين واضح بين أطوالها.
- نلاحظ احتفاظ اللوحات الخشبية بألوانها الزاهية وذلك لأن ما بقى منها كان محفوظا داخل المعابد أو المقابر أو حتى داخل توابيت المتوفين من أصحابها، بينما كان حظ اللوحات الحجرية من الحفظ قليلا كما ذكرنا بأعلاه.

٣- المناظر العلوية:

شغل الجزء العلوي من اللوحات عموما منظرا يظهر به المكرّس أمام المعبودات وهو إما يتقدم لها بحركات التعبد والتي تشمل:

- رفع إحدى أو كلتا الذراعين.
- الركوع أو الاستلقاء أمامها.
- رفع اليدين فوق الرأس.

أو هو يقدم لتلك المعبودات أشياء مادية تشمل:

- قرابين من مختلف ألوان الأطعمة والمشروبات والزهور.
- هبات للمعبد تقدم كأوقاف ثابتة تدخل في ملكية وإدارة المعبد مثل الأراضي والقرابين اليومية التي يتفق مع المعبد على ترتيبها ومواعيدها.

- أغراض بسيطة مثل المباخر أو الأقمشة أو الأدهان أو الأصماغ العطرية ويندرج تحت هذا البند كافة مستلزمات المعبد من الأدوات.

يأتي هذا المنظر تحت شكل للشمس المجنحة التي تشغل فراغ أعلى المنظر لإسباغ نوع من الحماية على اللوحة ومحتوياتها، هذا الشكل لحورس بحدت قد يصحبه أحيانا أنواع من الصولجانات مثل صوجان القوة ‏‏‏‏‏‏‏‏وهو أكثر الصولجانات شيوعا على اللوحات وقد يصحب المنظر اسم "بحدت" كتعريف أو تأكيد للوجود الحورى على اللوحة، أو الصلال من ثعابين الكوبرا، وقد تظهر الصلال حاملة لعلامة شن المستديرة Ω رمز الاستمرارية وكل تلك العناصر السابق ذكرها للحماية سواء لصاحب اللوحة أو للوحة ذاتها بما تحمله من تصاوير ونصوص.

أما عن الأشخاص التي توجد في المنظر فهى على اليسار المعبودات سواء في صورة بشرية أو تجسد حيواني أو شكل يجمع بين الجسم الإنساني مع الرأس الحيواني، وعلى اليمين قبالتهم يأتي صاحب اللوحة، ولكنه يظهر بشخصه في لوحات النذور بينما يتشرف بإنابة مليكه عنه في الظهور على لوحات الهبة – وإن شذت بعض نماذج اللوحات المعروضة بالرسالة عن ذلك وتجرأ المكرّس على الظهور أمام المعبود بدلا من الملك المعاصر، وتزامن ذلك عادة مع فترات الاضطرابات السياسية والقلاقل فكانت اللوحات بمثابة سجل شبه دقيق لأحوال أصحابها.

يصاحب الأشخاص الموجودين بالمنظر نصوص مختصرة تأتي في أعمدة رأسية أو أسطر أفقية – حسب تتابع المنظر ومساحة الحجر المستخدم في عمل اللوحة، وقد دعتها الباحثة "النصوص العنوانية" وذلك نقلا عن أبحاث سابقة لأساتذها المسجلين، وهذه النصوص تشتمل بالنسبة للمعبود على الاسم، وقد يصحبه تلاوة لصلاة معينة وهي الصيغة التي تبدأ بـ: *ḏd mdw.in...* أي تلاوة من، أما بالنسبة للأشخاص فقد يذكر الفنان أو الصانع المنفذ للوحة اسم الواهب على الأقل والذي لا يخلو نص

عنواني منه سواء كان المكرّس ملكا أو أحد الرعية، وقد يشمل النص القصير أيضا وظيفته وصلاة موجهة للشخص كمباركة له.

لقد قدمت لنا اللوحات أيضا سجلا لأزياء الأفراد نساءا ورجالا تشمل الملابس سواء كانت عادية أو مزركشة، ثم قدمت أيضا طرز الشعر المستعار المستخدم والتي لاحظت فيها الباحثة استطالة شعر رأس الملوك والأفراد الغزاة لمصر حتى وأن استقروا فيها لأجيال عديدة وكذلك محافظة الواهبين المصريين على تقاليدهم من الوقوف بخشوع حاسرى الرأس أمام المعبود.

أيضا بالنسبة لطرز الملابس فقد ارتدي المكرّسين وعلى ما يبدو أبهى حللهم للتصوير على اللوحة فهى ملابس واسعة قد يرتدي الشخص منها قطعتين إحداهما فوق الأخرى كجلباب وعباءة خارجية قد تكون ذات أهداب على الأذرع، أو يرتدون – كما هو الحال مع الملوك المصريون الخلص أو ذوى الأصول الأجنبية من المتمصرين– النقبة القصيرة أو الطويلة فقط مع التاج أو غطاء الرأس المعروف بالنمست، وهذا ما لاحظته الباحثة فبينما تنوعت أزياء الأفراد من كبار الموظفين، نرى أن الملوك وزعماء القبائل الليبيين ممن قلدوا الملوك المعاصرين لهم اكتفوا بالنقبة في معظم الأحايين وكانوا أقرب للملوك إتباعا، وربما عدوا هذا نوعا من التقوى فهم في حضرة المعبود طلبا للخلود، وقد كان هذا اللباس البسيط الخاص بالفلاح حين يعمل في أرضه هو الأكثر شيوعا منذ بدء التاريخ المصري الذي اختاره الملوك ليكون علما عليهم عند المثول بين يدي معبوداهم.

بالنسبة لطرز الشعر المستعار فقد ظهرت بصورة شعر كثيف، خشن، ثقيل ويتفاوت الطول بين القصير – ولكن ليس نفس طول التمثيل المصري في الأسرات السابقة على فترة الدراسة – إلى ما ينسدل فوق الكتفين، بينما اشتركت كل الطرز في كونها سيئة المنظر رديئة التنفيذ فظهرت بصورة مهوشة لا تليق بمقامات أصحابها،

وإن عاد ذلك ليس لعيب في الشعور المستعارة فقط بل لقد كان هذا عيبا يعم تنفيذ اللوحة ككل.

وكذلك ظهرت الحلي التي ترتديها النساء خاصة وبعض رجال اللوحات كمرآة لحال البلاد الاقتصادية وطرز الحلي السائدة عند تقديم اللوحة.

ربما كان هذا التشكيل البسيط يستخدم في البداية من قاطعي الأحجار المهملين الذين يبحثون عن الاختصار في عملهم والذي صار لديهم طول وقت التنفيذ مجرد رمز طقسي بدون أي داع لمعنى محدد.

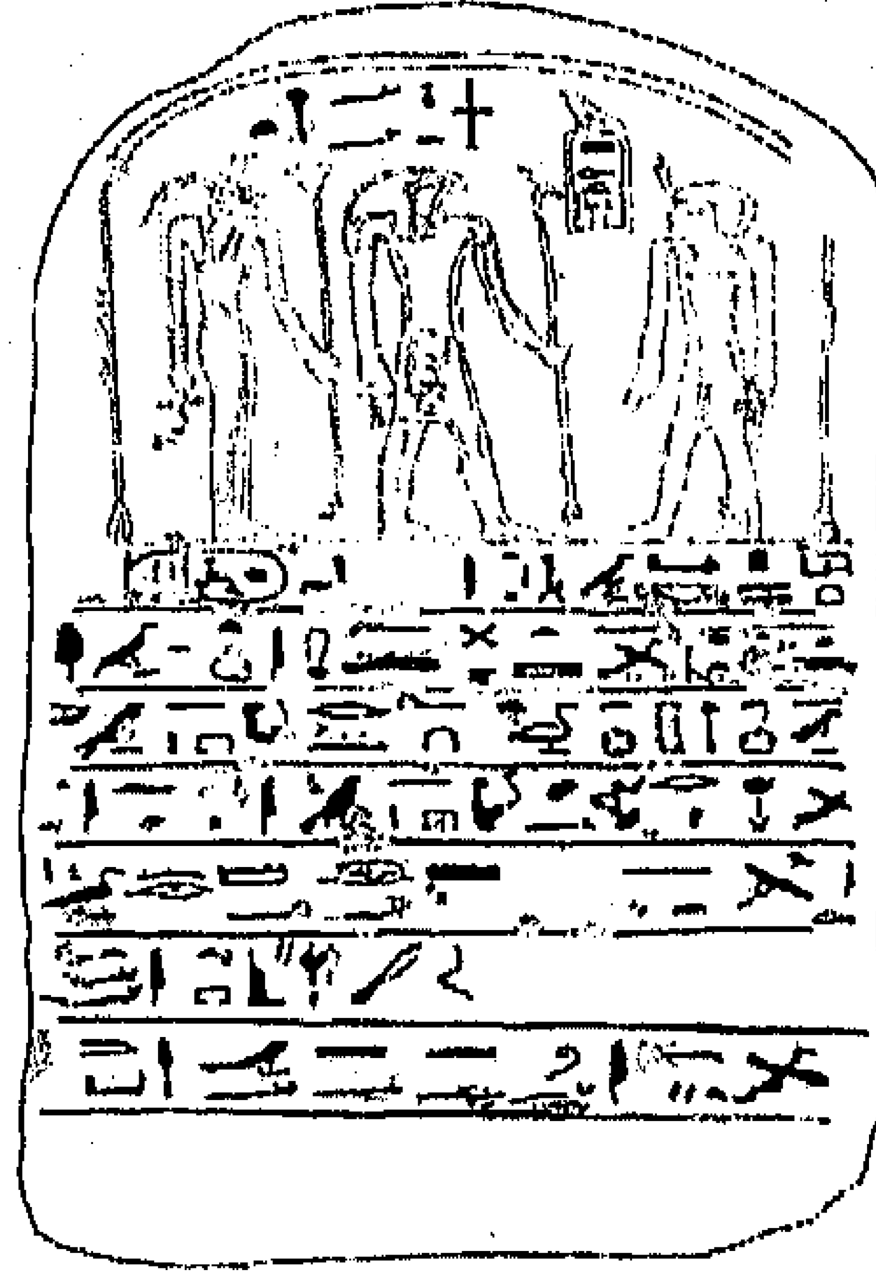
إن الانتشار الواسع لأمثلة اللوحات المنفذة بالحزوز والخربشات كانت المخرج أمام العمال غير المهرة الذين كان جل عملهم هو نقل ما يرونه في اللوحات الأخرى(٦).

وارتباط النقش الغائر برداءة الصنعة يظهر أنه في هذا العصر المتأخر قد استخدم لتقديم منتج رخيص للسوق. بالأخذ في الحسبان المناظر القديمة التي تشهد ببراعة تنفيذ الشخوص. حيث أن غالبية اللوحات (لفترة الدراسة) كانت بدون شك تكتمل في وقت متزامن (فمثلا تتركز معظم لوحات الدراسة في الأسرتين الثانية والعشرين والسادسة والعشرين) فإن اختلاف المواصفات والجودة بين أكثر اللوحات اتقانا وأقل الأحجار صلابة وأكثرها خشونة ربما يعود لتكلفة العمل. فإن اللوحات البسيطة يمكن إنهاؤها بسهولة من العمال قليلي الخبرة أو القدرة.

وعلى الرغم من أن الكوة الموجودة في جانب المقبرة كانت تزود عادة بلوحة، ففي بعض الأحيان كانت توضع شقفة من إناء أو قطعة من الخزف مكانها، مما يدعونا مرة أخرى لاقتراح الرغبة أو ضرورة تفادي مصاريف إقامة تذكار ملائم.

لم لا وقد صار إنتاج كل المستلزمات الجنائزية قابلا للعرض والطلب وتتحكم فيه متطلبات وآليات السوق بلغتنا الحديثة، فقلة العمال المهرة مع الظروف

الاقتصادية الصعبة مضافا إلى هذين العاملين زيادة تقوى المصريين الشخصية ســـبب كل ذلك ضغطا شديدا على السوق فجاءت معظم المستلزمات الجنائزية بهذه الصورة الشائهة والخشنة خلال فترة الدراسة وما أعقبها.

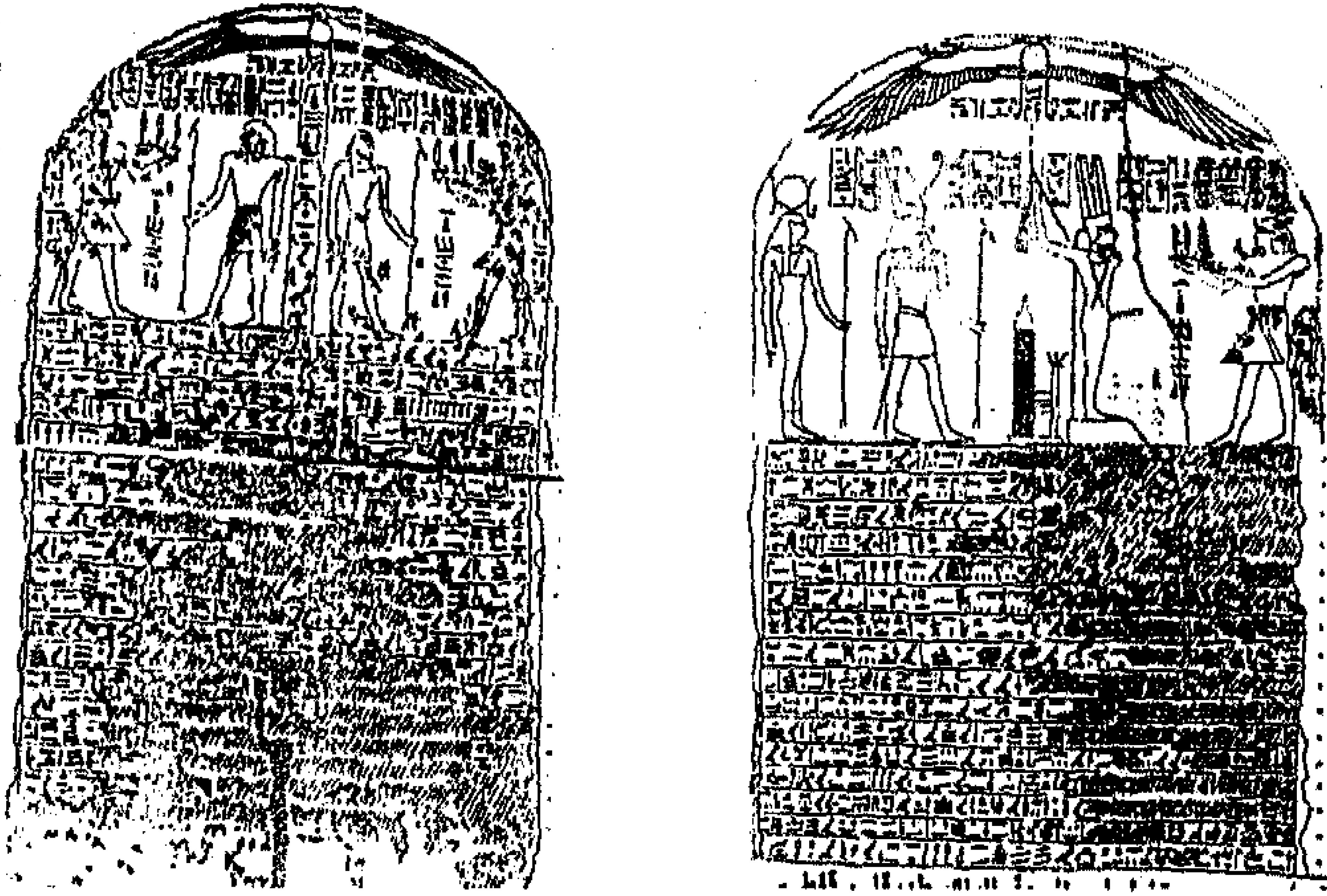




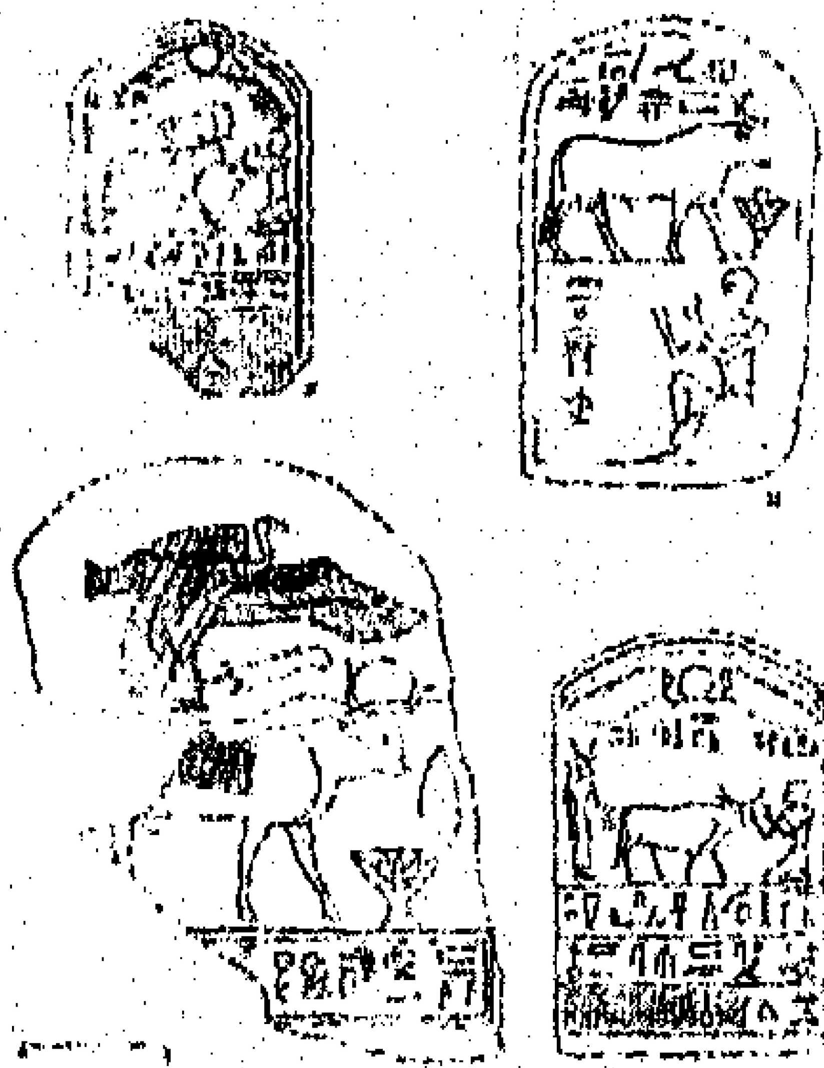
(رسم رقم ١ وصورة رقم ١) لوحة وجدت في الواحة الداخلة يظهر فيها التنفيذ السيئ للشخوص والكتابات



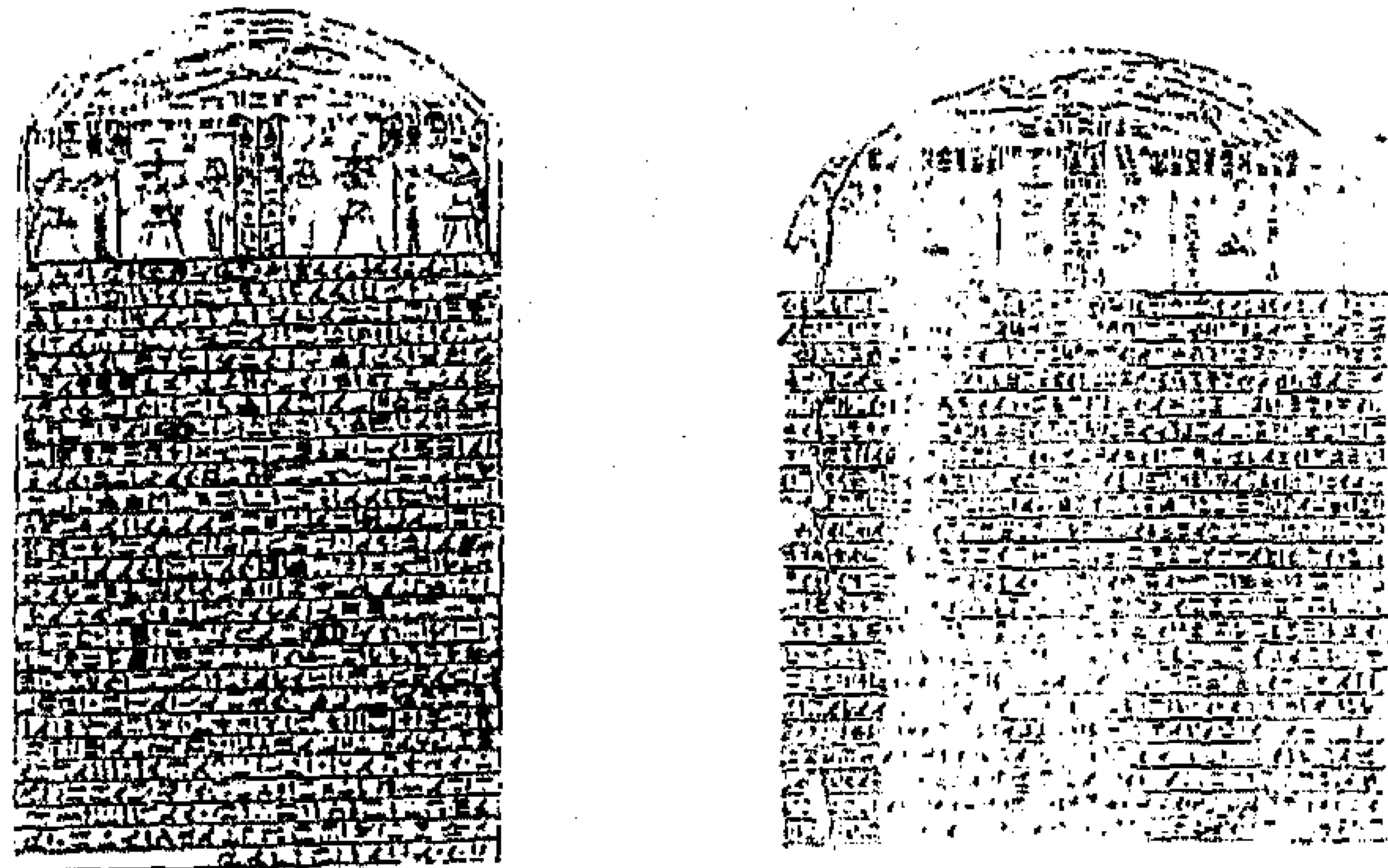
(رسم رقم ٢) لوحة للملك "بعنخي" يقدم فيها هبات نذرية لآمون جبل البرقل في حضور المعبودات عنقت معبودة منطقة سهيل ونخبت معبودة منطقة الكاب



(رسوم أرقام ٣ و ٤) نماذج من لوحات الملك الكوشي تمارقا في معبد جبل البرقل يظهر فيها الملك مقدما هبات لآمون في صورة مين، ولآمون القاطن جبل البرقل



(رسم رقم ٥) لوحات منفية ضئيلة الحجم قدمت للمعبود أوزير حب (أبيس) في منف

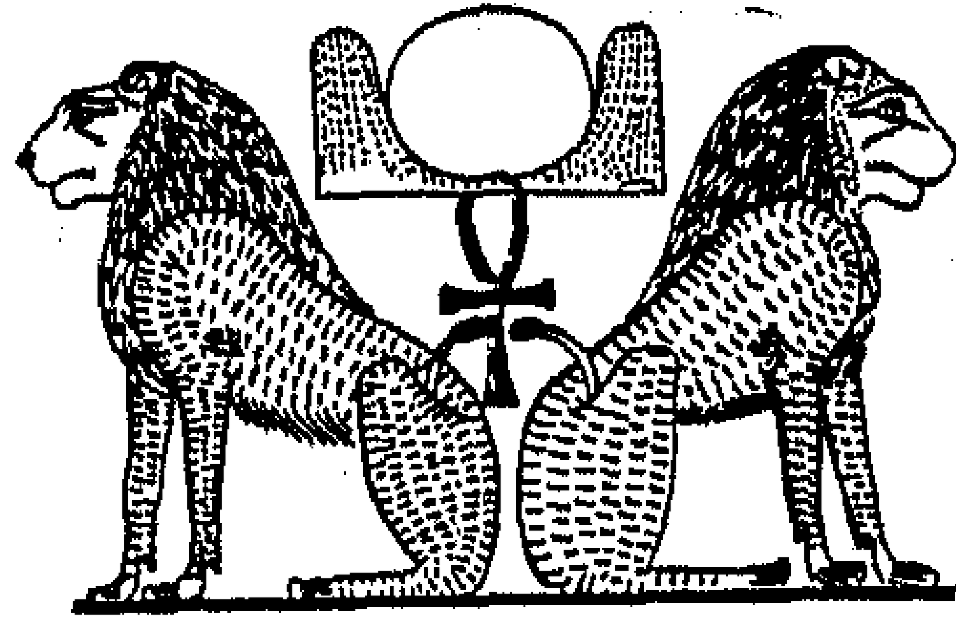


(رسوم أرقام ٦ و ٧) لوحات مستديرة القمة من الأسرة ٢٥ تحمل أعلاها قرص الشمس المجنح للحماية



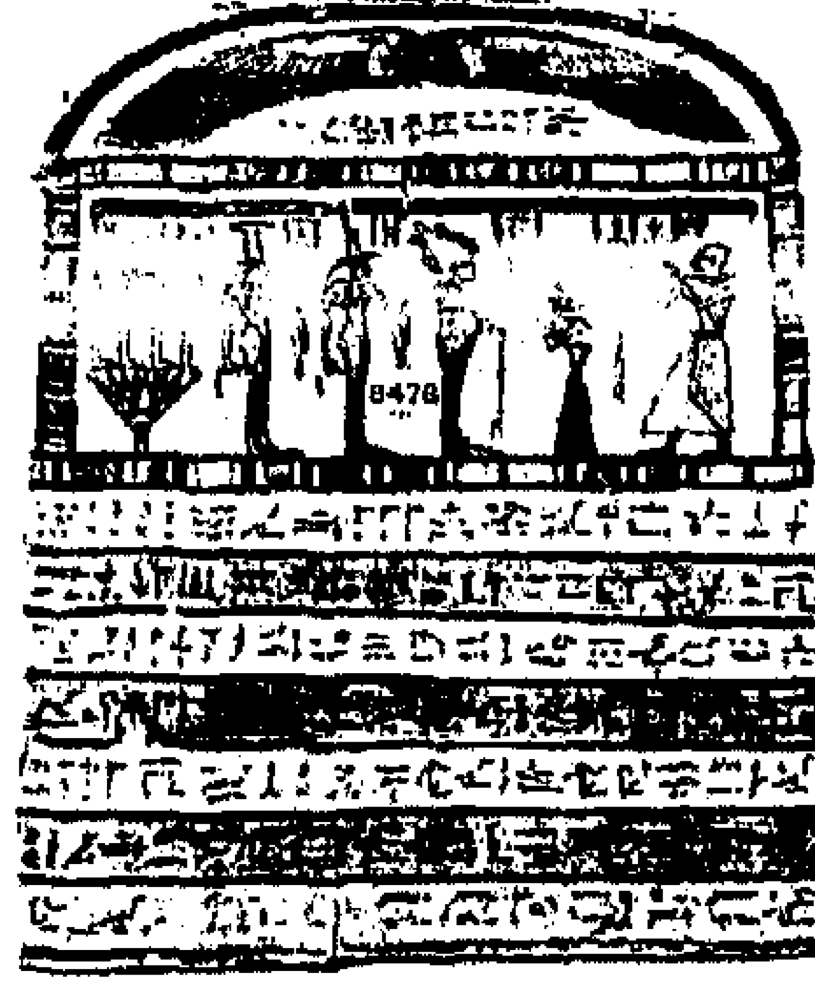
(صورة رقم ٢) لوحة ' الأمير العظيم، كبير خدمة أوزير ' – باكن *rbʿ wr tpy ḥm.f B3k n*

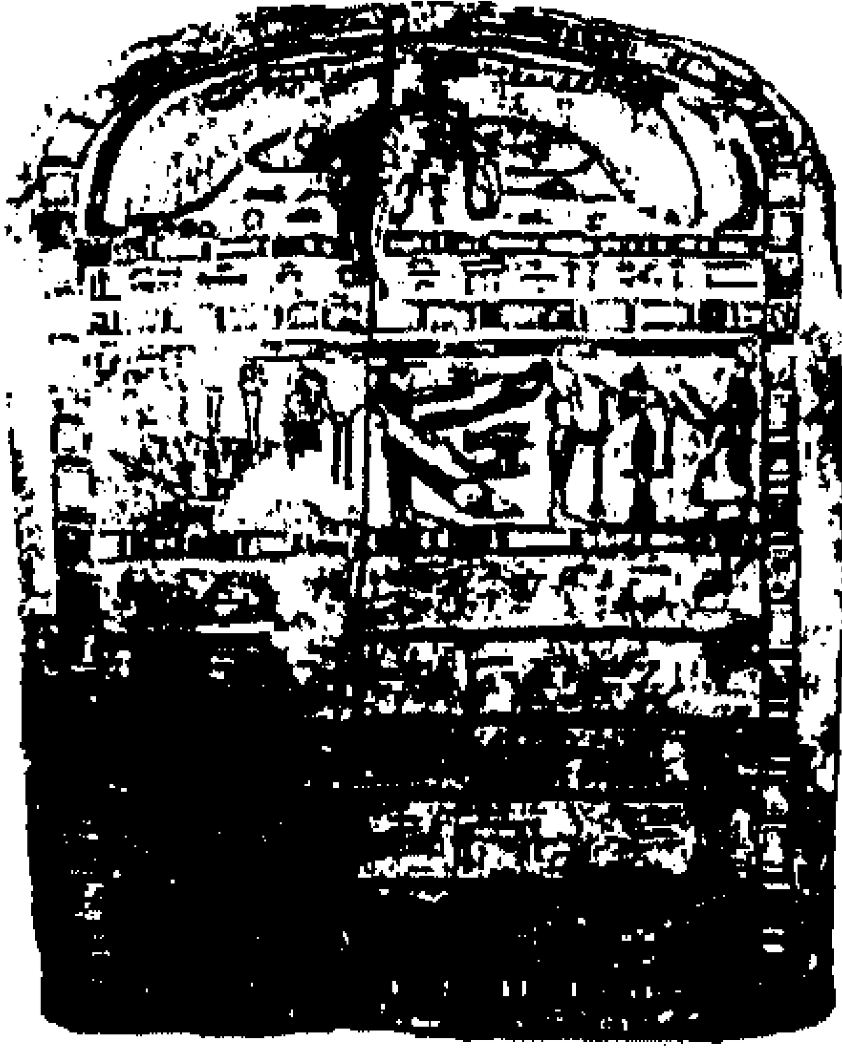
وهي تبلغ ٤. سم طولا و ٣٣ سم عرضا. وبأعلاها رسم في الجزء المستدير قرص الشمس المجنح ونقرأ تحته مرتين *Bḥdt nṯr ʿ3(t)* ' بحدت المعبود العظيم، ويوجد منظر للسماء ممثل بعشر نجوم يحيط بالمنظر المنقوش في وسط اللوحة، ولقد نقشت أسماء الأشخاص في مستطيلات مرسومة.



آقر

رسم رقم ٨ إشر أو أقر يصور كمؤخرتي أسدين يضمان بينهما قرص الشمس وهى منطقة البعث وهى حرم المعبودة موت في الكرنك.





(رسوم أرقام ٩ و ١٠) لوحات خشبية لطلب القرابين من أوزير وعائلته (المتحف البريطاني)



(رسم رقم ١١) لوحة خشبية من معروضات المتحف البريطاني موجهة لمعبودين معا

حواشي الفصل الثاني

[1] Daressy 1941, p.61

[2] M.R.Engelbach: ASAE, T. XXI, p. 190-192

[3] Gardiner: EG, 1982, p. 563

[4] عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها: القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٣ وهامش رقم ١٥٨

الفصل الثالث

الأضواء التي تلقيها اللوحات على عصر الدراسة

تذبذب السلطة الملكية كما يتضح من اللوحات

إن ما دعى الباحثة لتقديم هذا الجزء هو سببين : أولهما ارتباط اللوحات، وخاصة لوحات الهبات، بالملوك فهم من قد استنوا تقديم هبات من الأراضي كأوقاف للمعابد للصرف منها على ترتيب القرابين ولتكون عوائدها مرتبات للكهنة العاملين على إتمام القرابين وتأدية الصلوات نيابة عن الملك الحي أو المتوفي وباسمه بعد صعوده للسماء واتحاده مع المعبودة. وبعد توسيع دائرة استفادة البشر العاديين، من المقربين أولا من الملك (الخاصة) ثم باقي الناس بعد الثورة الاجتماعية الأولى في أعقاب الدولة القديمة توالت الهبات من القادرين على الكهنة ولأسباب متعددة خاصة بالواهب وترتيباته الجنائزية الخاصة، أو حتي كوقف خيري للمعبد لتعميم الاستفادة من وقفية الواهب.

وثاني الأسباب هو ما لاحظته الباحثة من تذبذب مستوى تمثيل الملك كواهب وحيد باعتباره مالكا لكل أراضي مصر، وهو ما جعل تلك اللوحات المعنية بالدراسة كالمرآة تعكس نظرة الأفراد وخاصة ذوى النفوذ منهم لمليكهم، وتقديرهم للملك وسلطاته وسلطانه المباشر وغير المباشر عليهم وهو ما يتناسب طرديا مع قوة ونفوذ الملك.

ولنبدأ بتقديم نظرة المصري للملك،كان المصريون ينظرون إلى الحاكم على أنه معبود بكل معاني هذه الكلمة يخشاه الناس ولكنهم في نفس الوقت يطيعونه عن احترام وتقديس. وطبقا للتقاليد الدينية فقد ورث الملك الملكية عن حورس، المعبود

الشرعي الذي آل إليه حكم مصر من قبل مجمع المعبودة بعد صراعه المرير ضد مبعوث الشر عمه ومغتال أبيه ست. ويعد الملك نفسه الممثل الشخصي للمعبود حورس. وغير ألقابه الخمسة كانت تطلق عليه ألقاب ونعوت أخرى من قبيل المبالغة، وهي تبين نشأته المقدسة وأصله المقدس وطبيعته المقدسة وأنه صاحب الميراث المقدس لحورس، وارتبط اسمه بصفة دائمة باسم المعبودة الأخرى كمولود منها أو مخلوق منها أو كابن لها أو كمحبوب منها أو هى التي أشرفت على تربيته وأرضعته، أو هى التي تكفل له الحماية. بل أن هناك ألقابا أخرى تشبهه بالمعبودة نفسها كما يذكر الدكتور رمضان عبده على.وفي المحن كان الناس يتطلعون إلى الملك المثالي في المستقبل: "إنه الراعي لكل فرد دونما شر في قلبه"، وفي مكان آخر يدعى الملك " الراعي الصالح، الساهر على البشر كلهم". ونرى قدم هذه الفكرة في كون عصا الراعي المعقوفة ʔ أي حقا *ḥkꜣ* من أولى إشارات الفرعون، كما إن إحدى الألفاظ بمعنى "يحكم" مشتقة منها ، والراعي قبل كل شيء هو المـُطعم، ومسئولية الدولة الأولى هى التأكد من أن تؤّمن للناس قوتهم. ولذا كان ملك مصر هو المعبود الذي يأتي البلاد بالخصب، ويهيء الماء معطى الحياة، ويقدم للمعبودات باقة السنابل التي ترمز إلى الزاد الوفير (علامة سخت ꜰ أي الحقل، أو علامة دي ∆ أي يعطى). فالفرعون حسب المعتقد والطقوس الدينية المستمرة هو المعبود الذي يهب مصر أيامها وفصولها السنويّة، ويغدق عليها المياه الغنية، وينمي فيها الغلال الوفيرة.[1]

هذا بالنسبة للفكرة العامة عن الملك، فماذا عنه في صلاته بالناس والأرباب معا من خلال المعبد ؟ اعتبر الملك الكاهن الأول أو الكاهن الأكبر لكل المعبودات، وذلك لأنه كان يعتبر في الوقت نفسه ابنا لهم جميعا. وصور في جميع المعابد، حتي المعابد التي شيدت أو حفرت في الصخر في المناطق البعيدة مثل بلاد النوبة، وهو يقوم بتأدية الطقوس للمعبودات، وكان ينوب عنه في تأدية الطقوس كاهن أكبر يتم تعيينه في المعبد. ومن جانبه اهتم الملك بتشييد المعابد و المقاصير والهياكل للمعبودات

وأوقف عليها الأراضي والضياع. ولعلنا نستطيع أن نستشهد بنص واحد يجمل هذا الجمع بين الحلم والسطوة في الحكم الصالح كما يمثله الملك وهو نص لوصية خلّفها أحد الموظفين لأبنائه فيقول عن الملك : "... إنه يجعل الأرض أكثر خضرة مما يفعل فيضان من النيل. (وهكذا) فإنه قد ملأ المصريين بالقوة والحياة.... الملك هو (الكا) والفم منه هو الوفر. وذلك معناه أنه يخلق الذي يجب أن يوجد".

وإذا أردنا أن نحدد مكانة الملك بالنسبة للمعبد والكهنة، فإننا نقول أن المعبد هو بيت المعبود، والكهنة – حم نتر – هم خدم المعبود، والملك هو ابن المعبود ومعنى ذلك أن مكانه هو مكانة الابن في قصر أبيه، وإذا كان يشرف على الخدم أو يقوم ببعض الأعمال في هذا القصر فإنما ينطلق ذلك من كونه "صاحب بيت" يختلف عن طبقة الخدم، بمن فيهم الكاهن الأول طبقا للتعبير المصري[٢]

كان الملك الحاكم المطلق ورأس الدولة التي تتجمع في يده كل الخيوط التي تهيمن على شئون الحكم والإدارة في البلاد [٣]. وكان يمثل مؤديا لجميع طقوس المعبودة بدلا من الكهنة، وخاصة في مناظر تقديم القرابين، إذ نرى الملك بمفرده أو معه الملكة (في المعابد) وهو يقدم القرابين للمعبود أو للثالوث الذي يعبد في المعبد[٤]

وانسحب ذلك على اللوحات أيضا فالملك هو من يقدم الهبات وينذر ويقدم الصلوات وقد يكون مصحوبا بالشخص الموكول له إدارة الهبة مع غياب صاحبها في معظم الأحايين وذكر اسمه فقط في النص، أما بالنسبة للوحات النذور فيوجد صاحبها أمام المعبودة المختلفة بشخصه ليتقدم بمناجاته ودعواته للمعبودات المختلفة.

لقد كانت مهمة الملكية عديدة النواحي بحيث يعجز فرد واحد عن القيام بالحكم المطلق، فكان ولابد من توكيل أفراد آخرين ببعض المسئوليات، وإن ينص مبدأ الدولة على أن الملك هو القائم بكلها. وعلى هذا النحو، قد يصر مبدأ الدولة على أن الملك هو الكاهن الأوحد لجميع المعبودة ، ولكن يستحيل عليه أن يقوم

بوظيفته كل يوم في كل معبد. فلابد من توكيل البعض بهذا العمل أيضا. ولكن علينا أن نعترف هنا بأن هناك فرقا في التمثيل : إن الكاهن أو الموظف يعمل نيابة عن الملك لا كأنه هو الملك. فهو موكّل عن طبيعة الكائن الآخر لا مشارك فيها.[٥]

لقد كانت لوحات النذور، واللوحات ذات الطابع الجنائزي منها على وجـه الخصوص صريحة جدا في نسبة كل العطايا المقدمة للمتوفي للملك إتباعا للمبدأ الأول بأن الملك هو من كان يمد المقربين منه بأثاثهم الجنائزي من المخازن الملكية، وحتى بعد أن اتسعت دائرة المستفيدين وصار معظمهم من العامة يمولون قبورهم من مـواردهم الخاصة، فقد ظل المصريون ينسبون تلك الأعطيات للملك فقد يتعاقد أحد المصريين في الأرياف مع البعض لتزويد قبره بالأثاث والحاجيات بعد موته، وقـد لا يكـون للفرعون الحاكم أية صلة بالمعاملة هذه، إلا أن هذا الزاد، بموجب عـرف صـناعة الموتى القديمة العهد، يجيء إلى الضريح "عطية من الملك" *ḥtp di Nsw* ودلالة على رضاه.[٦]

هذا بينما كانت لوحات الهبات تتأرجح صعودا وهبوطـا في تمثيـل الملـك كواهب للأوقاف التي تسجلها اللوحة تبعا لقوة البيت المالك وسيطرته على مجريات الأمور، فنحن نجد أكبر عدد من لوحات الهبات يرد من عهود الملوك الأقوياء مـن الملوك أنفسهم (ونقدم نماذج للوحات الملك شاشانق الثالث مـن الأسـرة الثانيـة والعشرين ، والملك تهارقا من الأسرة الخامسة والعشرين، والملك بسماتيك الأول من الأسرة السادسة والعشرين الذين قدمت في عهودهم اللوحات التالية :

لوحات الأسرة الثانية والعشرين من عهد الملك شاشانق الثالث

نظرا لكثرة عدد اللوحات الواردة من عهد هذا الملك، والتي قدمها العديد من رجالات عصره مع الاحتفاظ له بوضعه كواهب وحيد لكل الهبـات موضـوع اللوحات فقد صارت هذه اللوحات سمة مميزة لعهده أكثر من معاصريه ولاحقيه –

ربما لأن لوحات عهده هى الأكثر حظا من البقاء حتي وصلت إلينا ولكن هذه النقطة لا يمكن الجزم بها – ولكن يبقى شيء واحد وهو أنه صاحب أكثر عدد من اللوحات التي وصلت إلينا من عهد ملك واحد.

لوحة العام الثالث من عهد الملك شاشانق الثالث– الأسرة ٢٢ :

توجد هذه اللوحة بمتحف بوشكين للفنون الجميلة بموسكو وهي مصنوعة من الحجر الجيرى ومكانها الأصلي غير معروف ولكن من المحتمل أنها من منطقة غرب الدلتا. (صورة رقم ١)

وهي مستديرة القمة يظهر فيها الملك بالمنظر بالجزء العلوي من اللوحة على اليمين مرتديا نقبة قصيرة وعلى رأسه الغطاء المعروف بالنمست *Nmst* وهو يتوجه بكلتا يديه حاملا العلامة الهيروغليفية الدالة على كلمة الحقل 𓇏 في صورة تقليدية لتقديم مثل هذه الهبات، يقف أمامه الثالوث الأوزيري الإلهي المكون من المعبود أوزير الذي يمسك بيده اليسرى صولجان واس (القوة) 𓌀 وعلى رأسه تاج الآتف 𓋚، وخلفه المعبود حور برأس الصقر وهو يرفع يده اليسرى محييا الملك وعلى رأسه التاج المزدوج 𓋖 وأخيرا المعبودة إيزة بتاجها المميز والذي يرمز لها أيضا بقرص الشمس بين قرني بقرة 𓋛 وهي تمسك بصولجان بردي في يدها اليسرى وعلامة الحياة بيدها اليمنى، وفوق الملك يوجد الخرطوش الحاوي لاسمه بشكل أفقي بينما حوت ثلاث أعمدة من الكتابة الرأسية الكتابات العنوانية للأرباب الثلاثة بصيغة متكررة:

- أمام الملك : سا باست – مرى آمون 𓍷 (*sA BAst – Mry Imn*)
- أمام أوزير : تلاوة من أوزير سيد الأرضين *Dd mdw in Wsir nb-tAwy*
- أمام حور : تلاوة من حور بن إيزة *ḏd mdw in ḥr sꜣ Ist*
- أمام إيزة : تلاوة من إيزة *ḏd mdw in Ist*

ويلاحظ أن الكتابات المصاحبة للمنظر قد نفذت بالخط الهيروغليفي بينما نفذ النص الرئيسي بالجزء السفلى بالهيروغليفية السريعة الأقرب للخـــط الهيراطيقـــي. ويجرى النص كالتالي :

النص

" ḫr ḥm N-sw-bity nb – t3wy (Wsr M3ˁt Rˁ – stp n Rˁ) s3 Rˁ nb – ḫˁw wr – ˁḥˁt mi Itm nb ḥb-sd mi 2- Imn , Pr-ˁ3 (š3š3nḳ) , mr.tw Imn-Rˁ nsw nṯrw , ms.tw n.f m ḫt.f 3-Mwt wr(t) nbt Išrw p3 ḥm – k3 ḥb-sd Wsir Wn Nfr dit ḳrˁw 4- pr – ˁ3 (Nˁy m3 tit) t3 is ib Wsir Wn Nfr sḫt t3 (B3ky tit) 5- ḥˁt-sp 3 pr-ˁ3 (š3š3nḳ) "

"" ١– تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين " وســـر ماعت رع / ستب ان رع "، ابن رع، سيد التيجان، عظيم طول العمر مثل آتـــوم، سيد اليوبيل مثّل ٢– تا تنن، البيت العظيم ، شاشانق*، محبو ب آمـــون رع ملـــك المعبودة ، المولود له من جسده ٣– (المعبودة) موت العظيم[ة] سيدة إشـــرو** ، هبة يوبيلية لأوزير*** ون نفر المقدمة (من) حامل درع ٤– البيت العظيم (الفرعون) "نعي – ماتيت" (الحقل) المسمي"" سعادة قلب أوزير ون نفر "" ٥– العام الثالث للفرعون (حرفيا : البيت العظيم) شاشانق [......].

ويلاحظ في هذا النص أنه لم يتم ذكر العام المؤرخ للهبة في بداية النص كمـــا هو شائع في مثل تلك اللوحات بل ورد بالسطر الأخير المتبقي من النص ولم يتم وضع الاسم الشخصي للملك في الخانة الملكية (الخرطوش) عندما ورد بالأسطر الأول و الثاني والخامس وهو أمر غير معتاد، بل ربما فريد في رأي المؤلفين[٧]، ولكن لا يمكننا أن نستبعد أي شيء غير طبيعي في تلك الفترة التي تنوعت فيها الأخطاء بسبب جهـــل النساخ وكون المالكين من غير ذوى الأصل المصري.

وتمت الإشارة للرب أوزير بأنه " أوزير – ونن نفر *Wsir Wn Nfr* " رغم كون هذا اللقب يخصه كرب العالم السفلى لمصر العليا والسفلى وهو بالتالي وصف

جنائزي بحت بينما تمت الإشارة إليه في الكلمة التعريفية بأعلى اللوحة بكونه " أوزير رب الأرضين *Wsir nb tꜣwy* "، مما يوحي مرة أخرى بعدم التفريق لدي كاتب النص أو ناسخه بين الألقاب الدنيوية والأخروية للمعبودات.

ذكر بالسطر الثالث من النص أن الهبة هى "هبة يوبيلية" للملك وربما يعني ذلك قيام الملك بتقديم هبات للمعابد أثناء احتفاله بعيد جلوسه على العرش أو أن مالكي الأراضي كانوا ينتهزون تلك المناسبة الهامة لتقديم هباتهم الدالة على تقواهم للمعبودات وإن كان التعبير لم يصادف الباحثة في أي لوحة أخرى على مدي البحث.

* نلاحظ كتابة الاسم خطأ حيث تم تقديم حرف القاف ⊿ على حرف النون ــــ وهى من السمات الغالبة على كتابات تلك الفترة مع سيادة الأجانب وتوارى الأدبيات الخاصة بمصر نظرا لتدهور الاهتمام بالتعليم.

** المعبودة موت : هى العضو الثانى من أسرة آلهة الثالوث الإلهي لمدينة طيبة، فهى زوجة المعبود آمون وابنهما هو خونسو، صورت على هيئة امرأة ترتدي التاج المزدوج، أو على هيئة الرخمة وهى أنثى النسر، صار اسمها ورسمها هو الدال على الأم والأمومة، ولقبت بسيدة إ شرو وهى المنطقة الجنوبية من معبد الكرنك مقرها الرسمي، وهى كذلك منطقة فى الجبانة والعالم الآخر.

*** تمت كتابة اسم أوزير وكأنه اسم زوجته إيزة كمثال آخر – ضمن عدة أخطاء موجودة باللوحة.

لوحة العام الخامس عشر من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢ :

هى لوحة مصنوعة من الحجر الجيرى، محفوظة بالمتحف البريطاني في مجموعة "بتري" تحت رقم (UC14533) واللوحة غير معروفة المصدر، يبلغ طولها ٣٧,٥ سم وعرضها ٢٦ سم.، تحت القمة المستديرة يوجد قرص الشمس المجنح مع الألقاب " الإدفوي (بحدتي)، المعبود العظيم"مكتوبة مرتين. ويظهر مالك اللوحة وهو يقدم القرابين للأرباب أوزير، وحور صاحب بوتو و المعبودة إيزة، ويقرأ العنوان فوق الواهب : "كلام يقال من أوزير، المقدم في بوزيريس (أبو صير)، النبيل الوراثى

باك "". والمنظر منفذ بالنقش الغائر مع استخدام حزوز لعمل العلامات بالنص. (رسم رقم ٢)

أما النص الرئيسي فهو مكون من أربعة أسطر ترجمتها كما يلي:

" ١- العام الخامس عشر تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين، "وسر ماعت رع، ستب إن رع" بن رع، سيد التيجان "شاشانق، محبوب آمون" <فليعط> ٢- الحياة كحاكم للأبدية، صنعت من أجل النبيل الوراثى، الكاهن الأكبر لسيد الشامون آمون رع، ملك المعبودة ، الرئيس "باك إن نف" ٣- بن النبيل الوراثى العظيم، الكاهن الأكبر "پـا ديو آست" (عطية المعبودة إيزة)، فليهب التطهر لأوزير "با عا" ٤- "باك" بن المشرف على الكهنة "سـپد مني" "پـا عا باك"، العام الخامس عشر تحت حكم جلالة....."

يتضح من النص أنها لوحة نذرية قدمت للثالوث الأوزيري الذي عبد في مدينة أبو صير بمصر السفلى، ولكن لكون الواهب من قاطني الجنوب كما يبدو من نعت آمون رع بالسطر الثاني من النص بأنه "سيد الشامون" فقد اقتصرت اللوحة على ذكر أسماء المطلوب استفادتهم بإنعامات أوزير وكلهم من طائفة الكهنة، ويلفت النظر كذلك تكرار تأريخ اللوحة في بداية ونهاية النص فعلى الرغم من أن الشخص الموجود باللوحة يحمل في يده العلامة الهيروغليفية الدالة على الحقول 𓇑𓇑𓇑 فلا ندري عما أما إذا كان نص الهبة سيرد في الجزء المفقود أسفل اللوحة بعد الذكر الثاني لتاريخ اللوحة كما هو متبع في لوحات الهبة فعادة ما يرد التاريخ الخاص بعمل الهبة، وهو في الوقت ذاته تاريخ إقامة اللوحة في السطر الأول من النص لا بعد هذه الديباجة الطويلة مما يرجح أن يكون مصدرها هو الوجه القبلي، وبذا تكون اللوحة ذات قيمة فريدة لكون مثل ذاك الطراز من اللوحات يقتصر وجوده تقريبا على مناطق مصر السفلى في تلك الفترة، ولكن وجود الثالوث الأوزيري الشمالي يفتح الباب لكون مصدر اللوحة هو إحدى مناطق مصر السفلى كغيرها.

لوحة العام الثامن عشر من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢ :

هي لوحة مستديرة القمة يتوجه فيها الملك برمز الحقل 𓇏 (سخت) فوق سلة إلى الثالوث الأوزيري لمعبد أوزير[^] في أبو صير (بوزيريس)، وهو ما يظهر في السطر السادس من النص وعليه فلربما كان مكان اللوحة الأصلي هو مدينة بوزيريس*.

* عبد المعبود أوزير فى أماكن عديدة من مصر، ولكن كانت له مراكز عبادة رئيسية نتجت شهرقما عن الادعاء بوجود أجزاء هامة من جسده مدفونة بتلك البقاع ومن أهم مراكز عبادته فى الصعيد كانت مدينة أبيدوس التى اشتهر عنها احتوائها لرأسه، أما مركز عبادته فى الدلتا فكان هو المدينة التى ظلت تحمل اسمه حتى الآن بعد تصحيفه وهى مدينة أبو صير الحالية والتى كانت المقر الأصلي لعبادته كإله محلى قبل أن تنتشر أسطورته فى أرجاء مصر.

والخط المستخدم هو الخط الهيراطيقي ويجرى النص في تسعة أسطر كالتالي :

النص

" 1- ḥ3t-sp 18 ẖr ḥm N-sw-bity nb-t3wy ⊂⊃ (Wsr M3ˁt Rˁ – [stp n Rˁ]) s3 Rˁ ⊂⊃ (…).2-iw ḥm.f m ẖnw.f m p3y.f Pr-ˁ3 šps m(?) ḥn[ˁ] [nsw] 3- s3 n Rˁmss m3ˁ-ẖrw n3 wrw ḏrw ˁ[3 n Mˁ]4- (ti-ky-r-t3) s3 nb-t3wy , mwt.f (ḏd-B3st-iw st ˁnḫ(t)) [hrw pn n dit 3] 5- ḥt sṯ3t 4. r p3 ḥtp-nṯr Wsir-Pr-Wsir [……] 6- nṯr-ˁ3 m-di it-nṯr ḥry-sšt3 (n) Wsir , ḥr , Ist ẖnm, ḥt-ḥrt [.….] 7- (Nḏm-ḥr) ẖrd p3(ḏd ḥr iw.f ˁnḫ) [.….] 8-.. n p3 wˁb r-ḏd ir p3 nty iw.f th [………] 9- […] p3 nṯr ˁ3 , nty [….] nsw [………]"

" ١– العام الثامن عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سـيد الأرضين "وسر ماعت رع، ستب إن رع" ابن رع [⊂⊃...] –(يفترض شاشـانق مرى آمون) ٢– لقد كان جلالته في مقره في قصره العظيم الفاخر في ؟ مع ابن ٣– [الملك] رعمسيس صادق الصوت، (و) العظماء كلهم، كبار [قادة الما] ٤– ثكرتي (تيكيرا)، ابن سيد الأرضين، أمه "جد باست إو ست عنخ" [في ذلك اليوم لإعطاء حـ]قل (من)٥– أربعين أرورا لبيت المعبود أوزير رع (في) بر – أوزير [...] ٦–

المعبود العظيم مع الأب الإلهي كاتم الأسرار (لــ) أوزير، إيــزة، خنــوم، حـــت [حور.......] ‘‘

بالرغم مما في هذا النص من تكسير فإن قيمته التاريخية هامـــة فـــنعلم أولا أن "شاشانق الثالث" كان له ولد يدعى "تاكيلوت" وأن والدته هى "جـــد باســـت اس عنخ" التي لم تحمل ألقابا عالية كانت من عامة الشعب على ما يبدو.

لوحة العام الثلاثين الأولى من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢

توجد هذه اللوحة ضمن محفوظات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ولقد وجدها "بيرلانديني"[٩] عند الجرد الذي قام به بين عامي ١٩٧٤ – ١٩٧٥ و من المرجح أنها من منطقة كوم فيرين التي تقع شمالي غرب كوم الحصن – محافظة البحيرة، وكان اسمها القديم هو إيماو *imꜣw* بالمقاطعة رقم ٣ من مصر السفلى وهى تقع بين الصحراء والمستنقعات.(صورة رقم٢)

اللوحة صنعت من الحجر الجيرى، تبلغ قياساتها ٤١ سم طولا و٣. سم عرضا ويبلغ سمكها حوالي ٧ سم. يوجد أعلى اللوحة قرص الشمس المجنح يحوطه صلان، أسفل ذلك تظهر المعبودة التي تم تكريس اللوحة لها وهي المعبودة "سخمت" وهي هنا واقفة و برأس اللبؤة وعلى رأسها قرص الشمس المحاط بقرني البقرة وعلى جبهتها حية الكوبرا وترتدي ثوبا محبوكا وملتصقا بها. يزين جيد المعبودة وصدرها العقد العريض *Wꜣsḫ* وبيدها اليسرى صولجان ساق وزهرة البردي 𓇅 وتمسك باليد الأخرى علامة الحياة ☥.

يقف خلفها المعبود حكا الشاب الذي يتقدم عاريا، وسبابته في فمه – كعلامة لصغر السن – ويرتدي العقد العريض بالمثل بينما تتدلى جديلة الطفولة حتي صدره، ويحمل في يده اليمنى صولجان المذبة 𓍱 *nḫḫꜣ* ، وتفصل مساحة خالية المعبود الشاب عن حافة اللوحة، وعلى ما يبدو فلم يتم صقل هذه المساحة أساسا، ولكن

من الصعب تقرير سبب معين لترك تلك المساحة غير مستخدمة، هل لإضافة معبود آخر، أم نص مرافق للحماية من النصوص المعتاد نقشها مع المعبودة على مثل تلك اللوحات.

بمواجهتهم يتقدم رجل وهو يحمل فوق شعره المستعار الكثيف، والطويل إلى حد ما، الريشة العالية وهي رمز الزعامة عند رؤساء الليبيين "الليبو"،وتخترقها ريشة النعامة علامة الزعماء المشوش، يرتدي الرجل رداء شفاف ذى أكمام طويلة يغطى نقبة ثبت حزامها من تحت الأكمام لتثبيت الجزء الأمامي الكبير. ويقدم هذا الزعيم الليبي للمعبودة المواجهة له سلة رمزية تحمل علامة الحقل *sḫt*

يوجد خلفه شخص بحجم أقل كثيرا، على رأسه شعر مستعار ويرتدي نقبة بسيطة ذات ثنيات، ويظهر حاملا جرة ثقيلة فوق كتفه.

الكتابات على اللوحة بالخط الهيراطيقي – كما هو الحال في أغلب لوحات الهبة في الأسرات من الثانية و العشرين وحتى الخامسة و العشرين – هذا عن النص، أما عن النصوص التوضيحية لأسماء المعبودة بأعلى اللوحة فقد كتبت فوقهم بالهيروغليفية بطريقة مختصرة.

ويسجل الجزء السفلى من اللوحة التقدمات، حيث كتب نص الهبة ومعه ستة أسطر أفقية كالتالي :

١– الجزء العلوي : – أمام المعبودة / "سخمت سيدة الأرضين" *šḫmt nb(t) tꜣwy*

أمام المعبود / " حكا" *ḥkꜣ*

أمام الواهب / "رود آمون" *Rwd Imn*

أمام الموكول بالهبة / حم – كا (خادم القرين)"تير بن وا" *ḥm – kꜣ Tir pn wꜣ*

النص

" 1- ḥꜣt sp 3. ꜣbd 1 Prt sw 1 , iw wr ꜥꜣ Ribi ḥꜣty-ꜥꜣ (Rwd-Imn) , iw….2- (pr iw Wꜣsꜣšꜣtꜣ-ntr) sꜣ (di-iw-pn-wꜣ) ….. h ….3- ḥm-kꜣ …5…ꜣ… n ḥm-nṯr (ḥkꜣ pꜣ ẖrd), nty [..iw.f..] th [..wḏt tn 4-…iw.f m dnḥ pr ntr???? ….] spk.. sḫmt iry pn wꜣ p ……..5- [ir] pꜣ nty iw.f pr … m …. Iw.f šp n šꜣꜥ in šꜥd Nsw …6- [n]k.f ẖrdw.f iw [s]ꜣ.f … pꜣ nty iw.f mn wḏ s…. iw.f ꜥnḫ "

" ١- العام الثلاثين، الشهر الأول، فصل الشتاء، اليوم الأول، الزعيم العظيم لليبيين، الأمير الوراثي "رود آمون"، إن ٢- [...] [...] بــر إو نشــر واساشاتي، ابن دي إو بن وا[.. أمه.. هى..؟] ٣- هبة [حقل] (من) خمس [أرورات] لخادم المعبود حكا الطفل الذي [...] القصر ٤- [...] معبد [...] سبك [...] سخمت تير بن وا ب [...] ٥- بالنسبة لذلك الذي سوف يخالف / يعتدي على [ذلك] فسوف يتعرض لسيف الملك ٦- سوف يغتصب أطفاله، و ابنه [.. لن يستقر مكانه.. ؟] أما بالنسبة لذلك الذي سوف يثبــت هــذه اللوحة / المرسوم فسوف يعيش "

لقد تجلت عدة سمات مميزة في أسلوب صنعها، فطريقة تنفيذ النقش سريعة وخشنة، والحفر خشن،تم تنفيذه بحزوز عميقة، كذلك تظهر استطالة في تنفيذ الأشكال مع الاختصار في تفاصيلها.

حدد النص تاريخ تقديم الهبة تفصيليا، ولكن لتحديد الفرعون الذي تم تقديم الهبة في عهده فإن إغفال ذكر اسمه ليكشف عن الفوضى السائدة ووجود أكثر من بيت حاكم في آن واحد حتي لم يكن ليوجد ولاء لبيت معين مستقل بالحكم سوى للبيت الشاشانقى الذي – ورغم احتفاظه بالملك لفترة طويلة – فقد ورد مثل هذا النص الذي يبعث الشك في اسم الحاكم الذي تمت الهبة في عهده. وربما يكون من النصف الثاني من عهد الملك "شاشانق الخامس" وذلك لكونه قد حكم لفترة تعدت الثلاثين عاما، حيث حكم لمدة سبع وثلاثين عاما في الفترة من عام ٧٦٧ إلى عام

٧٣. قبل الميلاد، وكذلك لوجود لوحات من عهده في الأعوام السادس والثلاثين و الثامن– المفروض السابع – والثلاثين على التوالي. أو ربما يعود لعهد الملك " شاشانق الثالث" الذي تعدت فترة حكمه الثلاثين عاما أيضا، حيث حكم لمدة ثلاثة وخمسين عاما في الفترة من عام ٨٢٥ إلى عام ٧٧٣ قبل الميلاد. وعليه فيمكن وضع الواهب " رود آمون " كواحد من مجموعة الزعماء الليبيين المعاصرين للملك " شاشانق الثالث" ولكنه يحس بقوته حتى أنه لا يضع اسم الملك المعاصر له.

لوحات عصر الملك 'تهرقا' من الأسرة الخامسة والعشرين

لوحة الملك تمرقا الخاصة بالقربان من السنة الثانية من حكمه حتي الثامنة:

وجدت هذه اللوحة في معبده الذي أقامه في جم آتون (الكـــوة الحاليـــة في السودان) وهذه اللوحة محفوظة الآن بمتحف مدينة كوبنهاجن.وقدمها سليم حـــسن في الجزء الحادي عشر من موسوعته. (رسم رقم ٢)

وتبلغ مساحة هذه اللوحة ١,٣ *..٧١ *..٢٩ مترا. وهي مصنوعة مـــن الجرانيت الرمادي ونقشت من وجه واحد، وتحتوى على خمسة عشر سطرا، (وعلى الرغم من بعض التهشيم الذي أصابها فإنها في مجموعها تعد سليمة بالنسبة لغيرها.

والمتن الرئيسي ويتألف من خمسة وعشرين سطرا، وهو سجل الهدايا الـــتي قدمها الملك "تمرقا" لمعبد جم آتون الذي أقامه، ويشمل ما وهبه هذا الفرعون لهـــذا المعبد من السنة الثانية من حكمه حتي السنة الثامنة. ومما يلفت النظر هنـــا بـــصفة خاصة أن كل عامود في كل قسم لسنة قد ميّز بالعلامة المصرية القديمة الدالة علـــى لفظ سنة { وهي ممتدة إلى أسفل وتشير إلى عدد السنين، ومن ثم كانت الأعمدة من واحد إلى أربعة تشير إلى ما تم في السنة الثانية، والعامودان الخامس والسادس يشيران إلى ما تم في السنة الثالثة، والعامودان السابع والثامن يشيران إلى مـــا تم في الـــسنة الرابعة والعمود التاسع يشير إلى ما تم في السنة الخامسة والعمود العاشر يشير إلى ما

تم في السنة السادسة، والأعمدة من أحد عشر إلى أربعة عشر تشير إلى ما تم في السنة السابعة والأعمدة من خمسة عشر إلى واحد وعشرين تشير إلى ما تم في السنة الثامنة. أما بقية الأعمدة فيمكن أن تشير إلى أي سنين أو إلى السنين كلها. وتوجد ترجمة النص كاملة فى كتاب مصر القديمة لسليم حسن، الجزء الحادي عشر فى طبعة عام ٢٠٠٠.

لقد قدم الملك أثاثا عظيما للمعبد يدلنا على ما كان يتم تقديمه لأي معبد مصري قديم من أثاث فاخر وأدوات ثمينة فقدم مثلا : مائدة قربان من الفضة ، مبخرة من الذهب، أواني من الذهب تسمى " نمست " و "ونح "، أواني تسمى "شام" من البرونز، لفات من الكتان والنسيج الفاخر، صورة المعبودة ماعت من اللازورد، شجرة كندر، ثم أدوات موسيقية تتمثل فى طبلة وعود، إناء يسمى " خاوت " من الفضة، كميات من الشمع، من القطران، أرغفة من البخور !، أرغفة من اللادن (بالمصرية لدنو)،.. ترتيب الكهنة مثل كهنة الساعة (منجمون)، آلتان للرصد، كميات من الذهب الخالص، مصابيح، قلائد من الذهب مقل قلادة تسمى قلادة ببت، غطاء من الذهب بصورة الملك، خاتم من الفضة والذهب للختم به، أو ليلبس في الإصبع، أدوات للصلاة مثل مبخرة من الذهب في هيئة مقدمة سبع، صقر من الذهب مع صورة ملك أمامه وهما معا على جريدة نخل، تمثال بوهول بوجه كبش ومعه صورة نسر وهما يقفان على علامة السنة، تمثال صغير من الذهب يمثل المعبود خونسو محمولا على علامة السنة،.. صورة من الذهب لآمون رع رب جم أتون ومعه شجرتا لبخ على نهايتها وصورة الملك أمامها طبق "مسوت" من الذهب (سوت نوع من القمح ومن الجائز أن هذا الطبق كان يوضع فيه هذا النوع من القمح)... رؤوس كباش من الذهب على نخلة (أي كل واحد منها على نخلة)، تمثال صغير من الذهب لآمون رع سيد جمأتون على شجرة نخيل، صورة "إيزيس" من الذهب. تمثال من البرونز للملك وهو يضرب ممالك أجنبية وملابسها الستة، ثماني جرار من الذهب

والفضة للعطور، مكنسة من الذهب !! آنيتان عبش من الذهب (عـــبش= أبريـــق للنبيذ)، بوق من الذهب، مكيال بخور من الذهب، (إناء؟) شفد مـــن الـــذهب (= ملعقة من الذهب للبخور)، مائدة مستديرة من الفضة، تمثال الملك بوجه من الذهب (تمثال من الذهب للملك (الذي) عليها أي على المائدة سالفة الذكر)، تمثـــال مـــن الذهب لإله الفيضان الذي عليها (أي المائدة)،...ومجموعـــة مماثلـــة لتلـــك الأواني والأدوات من الفضة، و صولجانات "أمس" (يحملها الملك غالبا في يده)، و ٣٥ورقة من الذهب الرفيع للحفر (؟)، وكل نوع من خشب السنط والأرز واللبخ.....وقد ثبت دخل المعبود ومدت موائده وموّن مستودعه بالرجال والخادمات وحـــتى أولاد زعماء (الأسرى) من التحنو (أي اللوبيين). وقد أمد هذا المعبد الذي بناه لـــه مـــن جديد وحشد بمغنيات عديدات وبأيديهن صناجات ليلعبن بها أمام وجهه الجميل (أي آمون) وذلك ليعوضه عن ذلك بمكافأته بكل الحياة من نفسه وكل الفلاح من نفسه وكل الصحة من نفسه وكل السعادة من نفـــسه وليحتفـــل آلاف آلاف المـــرات بالأعياد الثلاثينية كثيرا جدا، وهو مشرف على عرش حور الأحياء، وليكون سعيدا مع روحه مثل رع أبد الآبدين "

وذكر أنه :" عمله بمثابة أثر لوالده "آمون رع" رب "جم آتون".لأجـــل أن يمنح كل الحياة وكل الصحة وكل الثبات وكل السعادة وأحفال ملايـــين الـــسنين للأعياد الثلاثينية العديدة جدا. فقد ظهر بوصفه ملك الوجه القبلي والوجه البحري على عرش حور مثل رع أبديا.

التعليق:

تعدد هذه اللوحة الهدايا التي قدمها الملك "تهارقا" من السنة الثانيـــة حـــتي السنة الثامنة لتجهيز المعبد الجديد الذي أقامه خصيصا لوالده آمون رع في مدينة جم

أتون فقد جهزه بأدوات إقامة الشعائر والمواد اللازمة لتزيين هـذا الأثـر وتنظـيم الموظفين وما يحتاج إليه القربان من خدمات.

ويستخلص سليم حسن من المتون التي وجدت في هذا المعبد أنه في السنة الأولى من حكم تهرقا قبل تتويجه ملكا على البلاد قد لاحظ أن المعبد كـان خربـا ولذلك أرسل العمال فيما بعد من منف إلى الكوة ليبدؤوا عمليات الإصلاح وإقامة المعبد الجديد، وبحلول السنة السادسة من حكمه كان قد فرغ من إتمام المعبد الجديد والحدائق التابعة له ثم حمل المعبود إلى مقره الجديد. ويلاحظ أن هذه الهدايا والمعدات التي ذكرت في هذه اللوحة وهي الخاصة بالمعبد الجديد كانت على أية حال حتي المتن الذي نحن بصدده في السنة الثامنة في حين أن الافتتاح الرسمي لهذا المبنى لم يحدث حتي السنة العاشرة وهذا دليل على أن البيانات التي ذكرت هنا كانت سابقة لأوانهـا أو أنها كانت استعدادات لافتتاح المعبد. هذا ولما كان السجل الحالي الخاص بالهبات التي قدمها "تهرقا" يقف عند السنة الثامنة، فإن السنة الثامنة تكون هى السنة التي أقيمت فيها هذه اللوحة ويدل ذلك دلالة واضحة على أن الملك "تهرقا" كان يقوم بأعمـال البناء والتأثيث في آن واحد.

وإذا نظرنا نظرة عامة في قائمة الهدايا التي قدمها الفرعون "تهرقا" لهذا المعبد وكذلك في القائمة الأخرى التي أهداها بعد ذلك كما سنرى بعد نجد أن ما وهبه لهذا المعبد قد زاد في معلوماتنا الفنية في الصناعات المصرية في ذلك العهد فهـي تؤكـد بصورة واضحة وجود نماذج معدنية ذات أشكال نباتية كالقطع الزخرفية أو المنذورة مثل أزهار البشنين المصنوعة من البرنز، وأزهار البشنين المصنوعة مـن الـذهب أو الفضة، ومكنسة من الذهب، وآلات الرصد المصنوعة من الفضة على هيئة جريـد النخل، وكذلك يلفت النظر الأكياس والأواني الحمراء المصنوعة من المعدن الـثمين، يضاف إلى ذلك أن مجموعة الأوعية قد أصبحت غنية بزيادة أسماء لم تكن شائعة بعد،

ويلفت النظر من بين هذه الأواني تلك التي لها رأس كبش وذلك يتفق مع متاع المعبود آمون وهي أشياء قد عرفت من قبل في آثار أكثر قدما من هذه.

ولا يفوتنا كذلك التماثيل الإلهية والملكية وبخاصة تمثالا من البرنز للملك يضرب الممالك الهمجية بملابسها الستة، وكذلك الآلات الموسيقية العديدة مثل الطبول والأبواق والصناجات، وكل هذه كانت تستخدم في الأحفال التي كانت تقام في هذا المعبد (التي ستقام في المعبد لاحقا).

ولسنا في حاجة إلى القول بأن متن هذه اللوحة يكاد يكون من المتون الفريدة في بابها فهو فضلا عن أنه يعدد لنا أولا الهدايا والأدوات التي قدمها الفرعون "تهرقا" إلى معبده الجديد الذي أقامه خصيصا في جمأتون لعبادة آمون معبود الدولة الأعظم فإنه يدل على ما كانت تتمتع به البلاد من ثروة طائلة، فالأواني التي قدمت للمعبد كان معظمها من الذهب، وهذا برهان على استغلال مناجم الذهب في تلك الفترة من تاريخ البلاد (وقد تكون من أواني الجزية التي قدمت لبعنخي ؟)، هذا فضلا عن الأدوات الكثيرة المصنوعة من الفضة وكذلك من الصفيح قد دل على ارتباطها تجاريا مع جاراتها وكذلك مع بلاد آشور نفسها وبخاصة في جلب الصفيح منها. هذا ويدل تعدد الأنسجة والكتان على تقدم صناعة الغزل في البلاد، ولكن أهم من كل ذلك من الوجهة الدينية أنه فضلا عما نشاهده في هذا المتن من ذكر الأدوات والآلات المختلفة التي كانت تستعمل في إقامة الشعائر الدينية فإنه يضع أمامنا فضلا عن أسماء الأشياء الجديدة التي وردت فيه، صورة عملية عن هذه الأدوات، ولا نزاع في أن هذه المعدات والتماثيل والتعاويذ الفنية الدقيقة توحي إلينا بأنها لم تخرج إلا من أيدي مفتنين على جانب عظيم من المهارة وحسن الذوق. وهذا برهان آخر على ازدهار الفنون في تلك الفترة من تاريخ وادي النيل.

وقد ذكر لنا "تهرقا" أنه كان يستعين على إنجاز بناء المعبد بمهندسين مصريين وكذلك بمفتنين وأصحاب حرف من "منف" وفي هذا دليل قاطع على ما كان بين

القطرين من ارتباطات فنية عظيمة، وأن مصر كان لها قصب السبق في ذلك والمكانة الأولى.

ويحدثنا "تهرقا" فوق ذلك أنه بعد إتمام المعبد وتجهيزه بكل ما يلزم من معدات أمدّه كذلك بخدام وخادمات وكان من بين هؤلاء نفر من أبناء الرؤساء اللوبيين، كما خصص له مغنيات وكاهنات يقمن بأداء الشعائر اليومية وشعائر الأعياد التي كانت تؤدي للإله المعبود و الملك.

وخلاصة القول أنه على الرغم من أن هذه اللوحة في ظاهرها لم تقدم لنـــا إلا قائمة جافة من أسماء الأدوات والمواد اللازمين لشعائر المعبد وخدمته فإنها في الواقـــع تحتوى بين سطورها على مقدار ما كان للملك تهرقا في هذه الفترة من تـــاريخ وادي النيل وبخاصة من الوجهة السياسية من نفوذ وسلطان، إذ نفهم من ثنايا هذا المتن أن تجارة مصر كانت متصلة مع البلاد المجاورة، كما أن حالة البلاد الاقتصادية كانـــت على جانب عظيم من الرخاء والفلاح، وأنه كان هو المسيطر على الموقف في شطري الوادي في أول حكمه ويرجع السبب في ذلك إلى اتخاذه سياسة حازمة في جمع شمـــل البلاد تحت لواء المعبود "آمون رع" الذي كان يعد المعبود المحبب في القطرين، هـــذا بالإضافة إلى أنه راعى شعور الكوشيين بتمجيد المعبودة "عنقت" (أنوكيس) بصفة خاصة وصورها جنبا لجنب مع المعبود "آمون" وقدم لها القربان لكونها مـــن أصـــل أفريقي يدل عليه تاجها الريشي حيث ميّز المصريون القدماء المعبودة ذات الأصـــل الأفريقي الصرف بإبقاء تاج من الريش على رأسها مثل المعبود بس رب المرح وحفظ النائمين ورب الحرب بعد ذلك.

وتدل اللوحة أيضا على مقدار الكنوز التي كان يحتويها كـــل معبـــد والـــتي صورت مثلا فى رسوم معبد الكرنك لتبين على جدرانه ما أودعه الملك " تحـــوتمس الثالث " من كنوز كعطايا للمعبد، وتثبت بشكل قاطع أن الفرعون المعاصر لسيدنا "

موسى " عليه السلام لم يكن مبالغا حين استخف بالرسول الكريم البسيط المظهـر، ولأن يتساءل متعجبا " لولا ألقى عليه أسورة من ذهب " (آية ٥٣، سورة الزخرف)

لوحات الكوة وما تلقيه من ضوء على تاريخ تهرقا العام وعصره :

كانت اللوحة السابقة مع لوحات أخرى وجدت معها لنفس الملك ولا نزاع تلقى أضواءا هامة على تاريخ وادي النيل وما جاوره من بلدان. من ذلك ما يلحظ من نقل سكان إلى الكوة كما جاء في اللوحة السادسة (سطر ١٥)، وكذلك نقـل أميرات من الوجه البحري كما جاء في نفس اللوحة في السطر العشرين، وهذا يجعلنا نظن أنه في خلال السنين الأولى من القرن السابع قبل الميلاد قد وقعت حروب بـين ملك كوش وولايات الدلتا المستقلة، ويتساءل الإنسان هل كان سبب ذلك التدخل في شئون الدلتا واستعباد أهلها راجعا في الأصل إلى هجوم قام به شبتا كا على هـذه البلاد؟ هذا ما جاء ذكره في المتن الكبير الخاص بالفيضان في السنة السادسة (سـطر ١٧) وعلى ذلك يمكن أن نتساءل مرة أخرى أليست تهدئة الأحوال بإخماد نار الفتن في الدلتا وإعادة الرخاء في السنة السادسة من حكم تهرقا تضع أمامنا صفحة جديدة في تاريخ التسلط الكوشي على مصر ؟ (وتجد الباحثة أن الإجابة على هذين السؤالين هى نعم حسب قول الملك ويعضد ذلك الرخاء النسبي الذي يظهـر مـن الهبـات الباذخة لمعبد جم آتون والتي لا تتناسب مع بلد فقير أو مضطرب ومقطوع أوصاله، إذ لو كان الحال كذلك فكيف أتى الملك برجال من منف للعمل في بناء المعبد ونقلهم إلى موقع المعبد بدون عقبات فلابد من توفير القوت والامتيازات المغريـة للانتقـال للعمل في هذا الموقع البعيد، فليست التقوى هنا هى العامل الأشد فاعلية لمثل هـذه النقلة البعيدة).

ومن أجل ذلك كان قد قرر تهرقا مجيء والدته إلى الديار المصرية كما كان قد أمر ببناء المعبد T بعد أن أصبح الجو صافيا له.. ويلفت النظر كذلك هنا أهمية مدينة

منف في عهد الملك تهرقا فقد تم تتويجه فيها، وعلى ذلك لا يبعد أنه قد اتخذها بعد ذلك مقرا لحكمه. (سليم حسن: ٢...، ج١١، ص ٢٢٦)

وليس ذلك بغريب فإن لقب تهرقا هو "رع حافظ نفرتم" يجوز أنه يكون له اتصال بمنف. والمعبود نفرتم كما هو معلوم هو أحد أفراد ثالوث منف، يضاف إلى ذلك أن اسم تهرقا "محبوب بتاح" كان شائعا في نقوشه.

هذا وتشير كذلك متون هذه اللوحات إلى امتداد مملكة كوش نحو الغرب فقد جاء ذكر نقل أمراء التحنو إلى بلاد النوبة في اللوحة رقم ٣ سطر ٢٢. وليس من شك في أن الإشارة هنا إلى لوبي مرمريقا (من منطقة بحيرة مريوط إلى برقة) الذين كان قد استخدمهم "تف نخت" لمحاربة بعنخى، يضاف إلى ذلك وجود إشارة إلى أهالي الواحة البحرية كما جاء في متن اللوحة رقم ٦ سطر ٢. عن نبيذ الواحة البحرية. وهذا يسمح لنا أن نظن أن الكوشيين كانوا قد مدوا سلطانهم على الواحات.

أما نشاط ملوك كوش الحربي على حدود فلسطين فله علاقة بعمال "منتيو آسيا" الذين كانوا يعملون في كروم جم آتون كما جاء ذكر ذلك في لوحة الفيضان الكبرى هذا بالإضافة إلى أن استعمال اللازورد (اللوحة ٣ سطر ٩) والفيروز (اللوحة ٣ سطر ٩) والبرنز (اللوحة ٦ الأسطر ١٨، ١٩) وخشب عشي وخشب مرو (اللوحة ٣ سطر ٢١، واللوحة ٦ سطر ١٤، ١٨، واللوحة ٧ الأسطر ٣،٤) يدل على وجود علاقات اقتصادية بين وادي النيل وآسيا في تلك الفترة.

ويوجد في المتحف البريطاني لوحتان من البرونز نقش عليهما متن يحتوي على ألقاب الفرعون تهرقا بوصفه ملك الوجهين القبلى والبحري" "خو رع نفرتم" بن رع، محبوب المعبودة مسخنت نزيلة العرابة (= جبانة العرابة المدفونة) معطى الحياة مثل رع " وهاتان اللوحتان تدلان على أن تهرقا كان صاحب هبات في معبد العرابة.

(هذا على الرغم من اختياره تسجيل الأحداث المرتبطة بتأثيث و تجهيز وبناء المعبد ذاته على لوحات توضع بنفس المعبد،وذكر بعض الأحداث المدونة على هذه اللوحات في مناطق متفرقة بمصر ولكن ليست على لوحات).

لوحات الملك 'بسماثيك الأول' من الأسرة السادسة والعشرين

لوحة التبني الخاصة بالأميرة "نيتوكريس":

هذه اللوحة تظهر لنا تمكن الملك من إحكام السيطرة على موارد معابد آمون بوضع ابنته كزوجة للمعبود آمون وهو ما سيأتي تفصيله عند الكلام عن تلك الوظيفة لاحقا صورة النص وقائمة كاملة عن المراجع التى ذكرت اللوحة موجودة بمقالة "ريكاردو كامينوس" Caminos, R. : JEA, Vol.5., London, 1964, p.73ff وسيرد النص لاحقا عند الكلام عن سلطة الزوجات الإلهيات لآمون.

وتوجد لوحة من العام الواحد والخمسين للملك "بسمثيك الأول" عثر عليها بالقرب من الزقازيق ونقش عليها عقد تأسيس معبد أقامه الملك على شرف المعبود "حور مرتي" إله هربيط.وهذه اللوحة محفوظة الآن بمتحف برلين.(سليم حسن : ٢...، ج ١٢، ص ٧٥-٧٦)

ترجمة النص

" السنة الواحدة والخمسون من عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري "واح إيب رع" [بن رع] بسمثيك لقد بنيت هذا البناء الذي أقمته أنا بنفسي لمعبد "حور مرتي" (وهو المسمي) "أوزير رمحت" " بن "با دي سما تاوى" الذي وضعته السيدة "تا برت" هذه. حده الجنوبي بيت أتا بن عنخ حور وشماليه مخزن المعبودة باستت الذي وكل أمره إلى خادم محراب حور مرتي، (المدعو) حور سا (أي

ابن)عنخ بف حور، وحدّه الغربي بيت السقّاء بب سا حور سا إيـــزة. وتحمـــل لــــه القربان أمام حور مريتي (الملقب) أوزير صاحب رمحت وقلبه يفرح بذلك أبديا بثبات. وأن كل إنسان يهدم هذا فإنه سيسحق ب المعبودة الأرواح العائشة لمدينة هربيط. والحد الشرقي (يطل على) الشارع الذي يوجد فيه سور عــك. البقـــاء الأبـــدي والسرمدي في معبد حور مريتي. ليت حور مريتي يمنح حور ون نفر سا با دي سما تاوى الذي وضعته السيدة "قبر" الحياة ‏‏".

يتلاحظ وجود الملك كمؤسس لبناء المعبد، ولكن من الحدود المحيطة بــذلك البناء، ووضاعة وظائف ملاك تلك المباني المحيطة، فالبناء ربما لم يكن سوى مقـــصورة أو محراب صغير للعبادة أقيم وسط مساكن الأهالي. ولكن لمهابة الملك في نفوس شعبه ينسب العمل له.

وجدت اللعنة سابقة للبركة وذكرت الأرواح العائشة لمدينة هوربيط تـــذكارا للمعبودات البدائية لأي محلة سكنية مصرية والتي لم يتخل السكان عن عبادها حـــتي وإن انضوت العبادة منهم تحت لواء معبود قومي أو معبود لمدينة أكبر.

وبالنظر إلى قوة الملك وسلطته، فلا تعد اللوحات وجدها مقياسا لذلك، فقد اتسمت فترات حكم شاشانق الثالث وبسماتيك الأول بالطول حيث حكم كلا منهم لما ينوف عن الخمسين عاما بقليل، وتميزت عهودهم بالاستقرار النسبي في أحـــوال مصر سياسيا واقتصاديا، بينما اقتصرت لوحات هرقا على تلك الموجودة في الكـــوة ولكن كثرة عددها – حوالي سبع لوحات- ليوحى بأن عهده شهد استقرارا نـــسبيا ولو حتي في هذه المنطقة فقط).

لقد وجدت بعض اللوحات بدون وجود الملك في منظرها الرئيسي ، وكذلك تم إهمال تأريخ البعض الآخر بعهد ملك معين (لوحات العـــام الـــسادس والـــثلاثين والثامن والثلاثين من عهد تف نخت)، بينما ترك خرطوش الملك شاغرا في لوحـــات

أخرى (لوحة العام الثامن والثلاثين من عهد تف نخت) ونصوص هذه اللوحـــات كالتالي:

لوحة تف نخت من بوتو للعام السادس والثلاثين :

مصدر هذه اللوحة هو مدينة بوتو*التي انضوت تحت لواء " تـــف نخـــت " الحاكم القوى للمقاطعات الغربية أثناء حكم الملوك " شاشانق الثالث " و" شاشـــانق الرابع " و" شاشانق الخامس " وحتى مجيء بعنخي والذي أشار إليه كخـــصم قـــوى (وبدون تحديد لاسمه وإن كانت هناك دراســـة مفـــصلة عنـــه قـــدمها يويـــوت[١٠] (Yoyotte,1961,§48, p. 151 ~ 159) ستعرض الباحثة لأجزاء منها حيث تقتصر هذه الأسرة على هذا الملك الذي تكاد تنحصر آثاره في بضع لوحات هبة قدمها في مناسبات مختلفة وضعته على قدم المساواة مع الفراعين العظـــام كمؤســـس لأســـرة وحاكما قويا لمنطقة الأقاليم الغربية كلها.

* هى تل الفراعين الحالية وقديما كانت هى مدينة بى أو دب عاصمة الشمال، وكانـــت الربـــة واجيت هى معبودتها الحامية. وكذلك سميت سايس وعبدت فيها الربة نيث التى كانت المعبودة الحاميـــة للأسرة الرابعة والعشرين. وهي أيضا:

په :تقع قرب مدينة دسوق الحالية ويكتب اسمها بالمصرية القديمة ⊕ ▯، وهي قرية أبطو أو تـــل الفراعين، وقد سميت فى القبطية پوتو وعبر الإغريق عنها بنفس الاسم "بوتو" Βσvτώ وكانت تسمى من قبل باسم چبعوت ، وتعبر په ربما عن المقر أو العرش ونسبها أصحاب المملكة الشمالية لمعبودهم حـــور. نقلا عن : عبد العزيز صالح "حضارة مصر القديمة وآثارها "، الجزء الأول، ص ٢,٩، القاهرة ١٩٩٢.

كانت هذه اللوحة في المجموعة الخاصة لملك مصر السابق الملك فاروق وقد تم شرائها عام ١٩٤٢ من أحد بائعي التحف. واللوحة تحمـــل الـــسمات التقليديـــة للوحات من ذلك الطراز، فهى ذات قمة مستديرة يشغل أعلاها قرص الـــشمس المجنح وتحته تظهر المعبودة نيت متجهة لليمين تتبعها المعبودة واجيت لمدينة " پـــه P " ودب التي صاحبها نص تضرعى "هب كل الحياة و القوة" وهو نص كما نـــرى

يعدد حظواتها الممنوحة أو المتمني منحها للواهب. ويقدم الواهب علامة الحقل التقليدية للربات يصاحبه نص عنواني " *Wr-ꜥꜣ Mꜣ ḥꜣty – ꜥꜣ tꜣf nḫt* القائد الكبير للما، الزعيم، سيد الليبو، تف نخت". ويوجد خلفه المستفيد بالهبة "*nḫt Imn* نخت آمون" والمصور ككاتب.

أسفل ذلك يوجد النص الخاص باللوحة وهو مكون من أربعة أسطر نقشت بالهيراطيقية كالتالي :

"1- ḥꜣt –sp 36 ꜣpd 2 šmw hrw14 iw wr-ꜥꜣ Mꜣ ḥꜣty 2- tꜣf nḫt ḥnk ꜣḥt stꜣt 1. n pr Wꜣḏt nb(t) 3- P dp n ḥry-ꜥḳr nḫt Imn iw.w mnt hrw 4-t hrw r ḥḥ ḏt sꜣ.f kni"

الترجمة :

"١– العام السادس والثلاثون، الشهر الثاني من فصل الحصاد، اليوم الرابع عشر. الزعيم الكبير للما والحاكم ٢– تف نخت هبة بحقل من عشر أرورات لمعبد (حرفيا : بيت) واجيت سيد(ة) ٣– پـي ودب لصالح كبير عكر ؟ (كهنة عكر؟) نخت آمون، إنها (أي الهبة) ثابتة يوما ٤– بعد يوم ؟ إلى أبد الآبدين، ابنه كنى"

يحمل الموقّع على هذه اللوحة اسما ليبيا هو "كنى" رغم انه ابنا لموظف يدعى "نخت آمون" الذي هو اسما مصريا خالصا بمعنى "آمون القوى" أو "قوة آمون". وقد اقترح يويوت أن هذا الموظف قد يكون ابنا لتف نخت أوكلت إليه مهمة إدارة المدينة مع استفادته بالوكالة على الوقفية فيستفيد كهنوتيا من قبل المعبد الكبير لمدينة بوتو[١١]

تم إرخاء الصمت على اسم الفرعون المؤرخة باسمه اللوحة، فقد تم ذكر العام السادس والثلاثين، مع إغفال نقش خرطوش ملكي ولو حتي ليترك خاليا كما هو الحال مع اللوحة الثانية لتف نخت من بوتو أيضا والتي سيأتي تفصيلها بعد قليل. وكما ذكر يويوت "وفي كل الأحوال، الاعتبار الأول يكون للتاريخين (الخاصين باللوحتين الواردتين من بوتو والمؤرختين بالعام السادس والثلاثين والثامن والثلاثين

من عهد فرعون لم يذكر اسمه- توضيح من الباحثة)، ومكان الهبة وضم الوظائف للواهب، فهو "القائد الكبير للما " وكذلك "القائد الكبير لليبو" (في النص العنوانى بالمنظر العلوي – الباحثة)، ومن المؤكد أنه هو أيضا "تف نخت" غريم "بعنخي".

نلاحظ في هذه الوثيقة أن تف نخت اكتفي هنا بجمع لقبي قائد الما والليبيو ولم يضف اللقب الثالث الذي أضافه في اللوحة التالية له وهو لقب "القائد الكبير لكافة البلاد" سوى بعد سنتين وهو تاريخ تقديم اللوحة التالية والتي قدمت للربة نيت مثل لوحتنا وأتت من نفس المصدر وهو بوتو أو سايس وحاليا تل الفراعين.

لوحة الملك تف نخت من بوتو للعام الثامن والثلاثين :

كانت هذه اللوحة في بيت الغفير بقرية أبطو وهي ذات قمة مستديرة يوجد بها قرص الشمس المجنح، أسفله وبطول المنظر العلوي تكتنفه علامتي واس ويوجد على اليسار إله جالس له رأس صقر ومتوج بالتاج المزدوج ويحمل في يديه صوجانين يرمزان للقوة والحياة على التوالي، ويعرفنا النص العنوانى أنه *ḥr iḥy nwt.f P* "حو إيحي نوت إف سيد بي- بوتو" أو "هارندوتس" باليونانية.

ويقدم له شخص علامة الحقل وهو فعل يطابق النص العنواني المنقوش أمامه *di.k sḫt ir.f di(.f) ʿnḫ* بمعنى "يقدم لك حقلا كي يحظى بالحياة". ويرتدي هذا الشخص جلد الفهد على نسق ما يرتديه الكاهن سم، وعلى رأسه باروكة قصيرة موضوع فوقها جزء من ريشة مربوطة لقائد كبير للما، وأيضا ريشة أخرى لقائد كبير لليبو، إنه *Wr-ʿ3 nw t3 gr.f t3f nḫt* بمعنى "القائد العظيم لكل الأراضي، تف نخت"، حيث تربط الريشة الخاصة بالما بصورة أفقية، بينما ترتفع ريشة الليبو رأسيا.

ولقد رد المعبود على عطيته بجملة : *di.n(.i) n.k ʿnḫ w3 s nb mi Rʿ* *di.n(.i) n.k snb nbt* بمعنى "أهب لك كل القوة مثل رع، وأهب لك كل الصحة".

وتوجد خلف الواهب جملة للحماية : *s3 ḫ3.f m ˁnḫ w3s nbt* "الحماية السحرية ممنوحة له، لتكون له كل الحياة والقوة".

يوجد على يمين المنظر الشخص المستفيد من الهبة، وقد صور جالسا على كرسي وهو يعزف الطنبور ؟، ويؤكد ذلك مهنته التي هى *ns ḥs n ḥr nb P ḥr s3* *mi nn t3m p3 pnpn n Imw* بمعنى "كبير مغنيي حور سيد (مدينة) بي حور بن مثيله –الحامل لذات الألقاب– ثام پا پنپن إن إيمو". [يويوت بشأن هذا الاسم : أن معناه ذلك الخاص بمدينة بي (أي حور المحلى) الذى استولى عليه، وهو نوع من أسماء احتوت على نوع من اللعان]

ولقد تم إعداد الجزء الأسفل من اللوحة ليستقبل النص المفترض كونه من ستة أسطر، لم يتم منها سوى نقش أربعة أسطر من الكتابة بالخط الهيروغليفي كما يلي :

" 1- ḥˁt-sp 38 ḫr ḥm n sw-bity nb t3wy ▭ 2- s3 Rˁ ▭ hrw pn di.k 3ḥt st3t 1. irr 3- sr-ˁ3 ḥ3ty wr-ˁ3 n Riby ḥm-nṯr Nt W3ḏyt nb(t) Im3w [……] [m p3ḥ(mk- Yoyotte) n]4- p3 ḥwt m p3ḥ(mk pḥwt – Yoyotte) n kht n ḥk3 spwt Imntt t3"

الترجمة:

"١– العام الثامن والثلاثين من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى سيد الأرضين (▭ الخرطوش خالي) ٢– ابن رع (▭ الخرطوش خالي أيضا) في هذا اليوم صنعت هبة حقل من عشرة أرورات صنعها ٣– الزعيم الكبير، القائد، كبير زعماء الريبى (الليبو) كاهن (المعبودتين) نيت (و) واچيت، وسيدة إيماو [إلى...] ملك ٤– بحوت ؟ ملك إن كهوت ؟ حاكم مقاطعات الأرض الغربية". والنص مقطوع هنا ولكن يحتمل ترميمه ليقبل اسم تف نخت.

بمقارنة ألقاب "تف نخت" مع المعلومات الواردة من "بعنخي" عن "كبير قادة الغرب" في سايس ومناطق أخرى تحت إمرته، يترسخ لدينا الاعتقاد بأن لوحة بوتو قد تم تكريسها من قبل غريم بعنخي "تف نخت" ذاته، ولكن تأريخ اللوحة يبقى غامضا،

ليس فقط بسبب العلامة x التي حلت محل *ḥ3t – sp* وتقدمت الـرقم، ولكـن لأن الخرطوشين تركا أيضا خاليين يمكن التفكير بشيء من الـتحفظ في أحـد البيـتين الحاكمين من الشسانقة المتواجدين بالدلتا في العام الواحد والعـشرين مـن حكـم "بعنخي" عند تقديمه للوحته، فالعام الثامن والثلاثين الغامض يمكن أن يعود على عهد الملك "شاشانق الخامس" والذي ثبت جلوسه على العرش حتي العام السابع والثلاثين من لوحات السرابيوم (Yoyotte,1961,§ 34, p. 144-5)، حيث كان "عنخ حور" الموجود في منف لتقديم لوحات لأبيس معاصرا لتف نخت، آنذاك كان عـنخ حـور سيدا لكوم الحصن كقائد لليبيين وذهب لمنف في العام السابع والثلاثين مـن حكـم "شاشانق الخامس" بينما كان "القائد الكبير للغرب – تف نخت" في عامه الـسادس والثلاثين، وكذلك في العام الثامن والثلاثين. ويمكن تخيل أن "تف نخت" قـد أبعـد "عنخ حور" من الغرب قبل حلول العام الثامن والثلاثين للملك الجالس على العرش "شاشانق الخامس" وأن "عنخ حور قد لجأ لمنف، وربما كان الكشط الموجـود علـى لوحة القاهرة رقم JE ٨٥٦٤٧ ليبقى كشاهد على أول اعتداءات "تف نخت"[١٢].

يعرض "تف نخت في هذه اللوحة سلسلة من الألقاب تؤكدها بصورة منطقيـة ما خلعه "بعنخي" على "حاكم لغربية" على لوحته، حيث ذكرت لوحة بعنخـي (١. ٣–٥) أنه سـيد: *m sp3t…m sp3t k3 m ḥ῾p m …. m ῾ynw m pr – nwb m sp3t inbw – ḥḏ ṯnf(.f) imntt mi ḳdnw.f m b3ḥwy r iṯ-t3wy* بمعنى أنه سيد "في مقاطعة...(١) مقاطعة الثور (٢) في حعبي (٣) في... (٤) في عين (٥) في بيـت الذهب (٦) في الجدار الأبيض (٧) ويحوز كل ما في الغرب لمـا بعـد (الـشواطىء الساحلية لإيثت تاوى " بالجملة فهذا التضخيم يضم المناطق الشمالية والجنوبية فرقم ٢ يعود على مدينة Xoïs أي سخا الحالية وربما تكون هى بوتو الحالية، ورقم ٧ يعود على منف، ولكن توجد صعوبة هنا في تنظيم حدود تلك المنطقة الخاضعة لـسلطان

حاكم الغرب تحديدا وربطها بخط دائري ولكن يبدو من تنوع المقاطعات كونها شاسعة لحاكم محلي[١٣].

ميّز الأمير الذي كرّس لوحتي بوتو ألقابه بصورة أكثر تأسيسا حيث كان كاهنا في ثلاث مقاصير كبيرة للربات المحليات، و"زعيم البلاد كلها جميعا " و "زعيم الليبو" و"زعيم الما" ومع الوقت وصل للتتويج فرعونا تحت اسم حور "سيا خت"، ملك الوجه القبلي والبحري "شبسس رع"، ابن رع " تف نخت". وأسس بذلك الأسرة الرابعة والعشرين في سايس، وبعد موته ضعفت الأسرة حتي صار أبنائه في قبضة الإثيوبيين[١٤].

وفي حالة رابعة ظهر صاحب الوقفية في مكان الملك المعتاد بالجزء العلوي من اللوحة بصفته واهبا وحيدا للوقف المسجل على اللوحة بدون أي ذكر للملك المعاصر لعملية الوهب مثل لوحة رود آمون ، وحتى في لوحات النذور الخاصة بالملوك فقد تعرضت صورة واسم الملك بعنخي للمحو من على لوحته ثم أعيد نقش الصورة الخاصة بالملك بحجم أصغر ولكن بقيت خراطيشه ممحوة بالكامل مما شكك العلماء أولا في نسبتها إليه، ثم ومع المزيد من الدراسة أمكن لريزنر أن يؤكد نسبتها إلى بعنخي.

وهناك وظيفة مماثلة تقريبا لمنصب الفرعون ينبغي التعرض لها هنا وهي وظيفة العابدة الإلهية لأن هناك لوحات نذرية ولوحات هبات تخص تلك الفئة من نساء البيت المالك، والواقع أن إضافة لقب عابدة المعبود إلى الزوجة الإلهية كان بداية تحول تدريجي في مفهوم الوظيفة فلم تعد شرفية، ولكنها أصبحت وظيفة رئيسية إلى جانب وظيفتي الملك وكبير الكهنة، فقد ظهرت عابدة المعبود على عرش تفنوت، وأصبح تنصيبها مساويا – إلى حد كبير – لتنصيب الملك ولم تعد وظيفة الزوجة الإلهية بمرور الوقت وراثية فقد حرم على الزوجات الإلهيات الزواج وأصبح انتقال هذه الوظيفة يتم بالتبني.

وساعدت الظروف السياسية على رفع هذه الوظيفة إلى مكانة عالية، فقد قام الفراعنة المتأخرون بنقل ألقاب الشرف ومظاهر السلطة التي كانت في يد كبار كهنة آمون إلى الأميرات اللاتي لا يسمح لهن بالزواج، حتي لا تصبح سلطة الفرعون بل وعرشه مهددين من جانب الكهنة، وفي الوقت نفسه يبدو الفراعنة بمظهر من لا يسيئون للسلطة الدينية ذاتها التي كانت في يد الكهنة العظام فحاملة اللقب كانت إما ابنة أو ابنة أخ للملك أي أن كل الأملاك والثروة المنقولة انتقلت للبيت المالك مباشرة وبدون صراعات ظاهرة مع الكهنة.

وقد واصلت وظيفة الزوجة الإلهية صعودها حتي وصلت إلى مكانة أكبر من مكانة الملك نفسه في طيبة. وهذا على الأقل بالنسبة للزوجة "شبن وبن الأولى".

وتتمثل وظيفة الزوجة الإلهية *ḥmt nṯr* أو لقب العابدة الإلهية *dw3t nṯr* داخل المعبد في إدارة شئون حريم المعبود في معبد الكرنك، فقد كانت المشرفة عليهن في أوقات الاحتفالات، وكانت هى أيضا تشترك في هذه الاحتفالات بهز الشخشيخة أو الغناء مثلها في ذلك مثل سيدات الحريم التابع للإله، كما كانت تحمل الزهور للإله و بالنسبة للقب "دوات نتر" فيرى "بلاكمان" أن كلمة "دوا" تعنى (يتعبد) أو (يستيقظ) في الصباح وأن المعنى الذي يشير إليه اللقب في هليوبوليس هو أن الكهنة كانوا يعبدون المعبود في الفجر.

وبالرغم من الارتباط القوى بين الزوجة والمعبد، إلا أن دورها في الطقوس الدينية بالذات كان شكليا، ولذا كان من الطبيعي أن تكون لها نائبة عنها للاشتراك في الطقوس الدينية. وإلى جانب الدور الدينى المحدود للزوجة الإلهية فقد كان لها دور إداري بالنسبة لممتلكاتها الواسعة، فقد كانت تمتلك بيتا للمال وحقولا زراعية وشونا من القمح وقطعانا من الأغنام وسفنا لنقل المحاصيل. وبطبيعة الحال كانت إدارة هذه الممتلكات تتطلب موظفين يشرفون عليها.وعندما أضيفت وظيفة كبير كهنة آمون للزوجة الإلهية في عهد نيتوكريس، أضيفت معها أيضا المخصصات الكبيرة للكاهن

الأول لآمون فازدادت ممتلكات الزوجة الإلهية. وبمرور الوقت أصبح للزوجات الإلهيات مملكة داخل الدولة[١٥].

ورغم تعرض الملوك لمحو أسمائهم وألقابهم أو تجاهل التأريخ بعهد الواحد فيهم، نجد الحال نقيض ذلك بالنسبة للزوجة الإلهية أو المتعبدة لآمون، ذلك اللقب الذي حملته بعض أميرات الأسرات الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين وتحولن به مع أملاكهن الشاسعة اللاتي استحوذن عليها بحكم توليهن لهذا المنصب لما يعادل قوة الفرعون الجالس على العرش ذاته، نقول لم تتعرض هؤلاء الزوجات لعمليات الكشط والتجاهل التي تعرض لها الملوك على اللوحات التي أوردتها الباحثة في الرسالة سواء كانت اللوحة قد أقيمت من الفرعون لتخليد تولى ابنته المنصب، أو حتي حين قدم بعض رجال أو نساء حاشية هذه المتعبدة الإلهية لوحاتهم لإيقاف أراضى أو تخليد توليهم مناصب أثناء تولى إحداهن لمنصبها.

وأهم هذه النصوص التي حفظت لنا عن هذا المنصب هي اللوحة الخاصة بتبني الأميرة "نيت إقرت" ابنة الملك "بسماتيك الأول" من قبل العابدة الإلهية "شبن أوبت" الثانية، وتظهر هذه اللوحة تمكن الملوك من صنائعهم وبالتالي قدرتهم على فرض قراراتهم على الوجهاء وعلية القوم المحيطين بهم.وقد ذكرها سليم حسن تحت عنوان الوثيقة الحادية والستين في الجزء الحادي عشر من موسوعته عن مصر القديمة حيث ذكرها بصورة مختصرة (ص ٣٥٨-٣٦٠.) والتي ركّز فيها على نفوذ أسرة "منتو محات" حاكم طيبة آنذاك وأولويتهم على كاهن آمون الأول لآمون المسمي "حور إم خبيت" والتي استدل عليها من الهدايا التي تم تقديمها للعابدة الإلهية الجديدة "نيت إقرت – نيت الممتازة" ابنة الملك "بسماتيك الأول مؤسس الأسرة السادسة والعشرين، بينما أورد تفصيل ترجمة النص في الجزء الثاني عشر (سليم حسن: ٢...، ج ١٢، ص ٤٦- ٥٧)

وهذه اللوحة تدل على ما كان لهذه الزوجة الإلهية من مكانة دينية في هذا العصر وقد عثر عليها "ليجران" في الكرنك عام ١٨٩٦ وهي الآن بمتحف القاهرة وقد ترجمها وعلق عليها الأستاذ "إرمان" وهي لوحة من الجرانيت الوردي يبلغ ارتفاعها ١,٨ . سم وعرضها ١,٤٣ سم و فقد جزؤها الأعلى.وتقص علينا هذه اللوحة كيف أن "بسمثيك الأول" في السنة التاسعة من حكمه قد جعل العابدة الإلهية "شبن أوبت" الثانية تتبنى ابنته " نيتوكريس " بدلا من ابنة " تهرقا " الذي أقصيت أسرته من حكم البلاد، وهي التي تسمي "امنريدس الثانية"،غير أننا لا نعلم كيف تم ذلك، لأن الجزء الأول من اللوحة ناقص، ومن المحتمل أن بسمتيك حضر إلى طيبة وجعل الكهنة يحلفون يمين الولاء لها وما تبقى في أول المتن هو خطاب للملك يظهر أنه يشكر المعبود آمون والده. وهذه الوثيقة قد ألقت فيضا من الضوء على العلاقات في العهدين الكوشي والساوي. وقد كان العثور عليها مغنما كبيرا للتاريخ المصري في ذلك العهد الذي كان فقيرا في الآثار التاريخية. ويمكن أن نصفها بأنها منشور تبنّ ونقل ملكية. وكان الغرض من هذا التبني هو أن تصبح أسرة بسمتيك بعد وفاة شبن أوبت صاحبة هذه الممتلكات بالإضافة إلى وظيفة "زوج المعبود آمون طيبة" ويأتي ذلك لكون الزوجة الإلهية لآمون لا تتزوج وبالتالي فليس لها من ورثة سوى من تنصب بعدها لشغل هذا اللقب المهم الذي وصلت مكانة من تشغله في تلك الفترة لمكانة مساوية بل وربما أعلى من مكانة الفرعون الجالس على العرش لسيطرتها على أملاك معابد آمون الشاسعة.

وعلى ذلك فإنه في السنة التاسعة من حكم بسمتيك الأول أقلعت نيتوكريس إلى طيبة حيث قوبلت بمظاهر الفرح والابتهاج، وأعطيت ممتلكات شبن أوبت رسميا، ويلي ذلك قائمة بكل ضياعها.

ومن منطوق هذه اللوحة نفهم أن بسمتيك كان صاحب السيطرة التامة على طيبة كما ذكرنا من قبل في السنة التاسعة من حكمه، وأن تانوت آمون كان على

ذلك قد فقد سلطانه على الوجه القبلى قبل ذلك التاريخ. وكانت حالة طيبة تشبه كثيرا ما كانت عليه في عهد الكوشيين، فكان "منتو إم حات" حظيّ هرقا لا يزال حاكما المدينة، مما يدل على أن بقايا الحكم الإقطاعي كان لا يزال موجودا في عهد بسمتيك الأول. ويلفت النظر في نقوش هذه اللوحة أن الكاهن الأكبر لآمون كان يشغل مكانة ثانوية، وأنه لم يكن له أي نفوذ سياسي، وأن تابعه أي الكاهن الثالث لآمون قدم لدخل نيتوكريس مثل ما قدم هو.

لقد استن ملوك الأسرة الخامسة والعشرين وهب إحدى أميرات البيت المالك العذارى للزواج اسميا بالمعبود آمون لتحمل لقب "الزوجة الإلهية لآمون" ويوضع تحت تصرفها جميع أملاك المعبد واستلم ملوك الأسرة السادسة والعشرين الراية منهم وهذه اللوحة دليل مسجل على ذلك حفظ لنا نموذج مما كان يجرى في مختلف معابد مصر صغيرها وكبيرها من تنافس على أوقاف المعبد بصور متفاوتة بالطبع سواء من الحكام أو المحكومين من ذوى الرتب الكهنوتية.

اهتم العديد من الباحثين شرقا وغربا بهذه اللوحة وكتبوا عنها وذلك نظرا لأهمية النص المحفوظ عليها وما يلقيه من أضواء على الظروف الدينية والسياسية آنذاك وتوجد مجموعة المراجع الخاصة بمن كتب عن أو ذكر اللوحة في معرض الحديث في مقال "كامينوس".

لم تظهر صيغ اللعن والبركة على هذه اللوحة لأنه مضمون حفظها كأمر ملكي وضع في أرشيف المعبد مباشرة وعلم به الجمع الغفير ممن حضروا الاحتفال وكذلك عامة الناس فانتقال اللقب وتوابعه كان قرارا سياسيا وسياديا مغلفا بواجهة دينية وليس مجرد لوحة أقامها ملك ذى نفوذ محدود، أو أحد الأفراد – ثريا كان أو غير ذلك– ويحتاج المذكورين أخيرا لتلك الصيغ لحفظ هبتهم من الاستيلاء عليها قسرا بعد وفاهم أو حال ضعفهم.

ووردت لنا أيضا لوحات أخرى تتعلق بالعابدات الإلهيات، فمن الأسرة ٢٥اوردت لوحة نذرية من عهد الملك شاباكا لمغنية مقر آمون وهى لوحة مشتراة من الأقصر ومصدرها هو معبد طيبي[١٦]، بالجزء المقوس أعلى اللوحة تلعب العابدة الإلهية "شبن أوبت" بالصلاصل أمام المعبود آمون المحلى أي "الحارس الطيب"[٩] مصحوبا بثالوثه.

يؤكد النص الهيروغليفي بالصف الأسفل أن اللوحة قد قدمت من:

" ḥs ẖn Imn (Nb(t) Imꜣwt m ḥꜣt) sꜣt n wr n Rbt (ꜥnḫ ḥr šps) mwt.s (ṯꜣty n ẖbi)"

" مغنية مقر آمون – المدعوة – " نبت إيماوت إم حات " (ويعني: ربة إيماو في المقدمة، و المعبودة هنا هى سخمت على صورة حتحور – الباحثة)، بنت الزعيم الكبير للريبت (الليبيين) " عنخ حور – شبس (الباحثة)" وأمها "ثيانخبى" (ثاتي خاخابي – قراءة الباحثة) ". (صورة رقم ٣)

ولقد عاشت تلك الكاهنة معاصرة للعابدة الإلهية "امنريدس" ابنة الملك الأثيوبى "كاشتا"، حيث وجدت مقبرتها في مدينة هابو.

وتمت الكتابة عن اللوحة لأول مرة على يد "ليجران" والذي ذكر في مقالته:

" يقدم هذا النص بعد خرطوش كاشتا مباشرة علامة مشكوك فيها وبعد أن فحصها "ليجران" فحصا مطولا وجد أنها تقترب من لفظة يصنع *ir* بما يسمح بتأسيس فعل الهبة وهو يعني (صنع من) التي تختص بعملية تقديم اللوحة أو الهبة التي تحتويها اللوحة، ولكنها أيضا من سيدة شمالية وتم تقديمها بحكم العمل والإقامة في معبد مدينة هابو". وتعليقا على اسم السيدة والذي يشكل اسم إيماوت جزء منه، فالمكان حاليا هو قرية كوم الحصن: وتقع على حافة المناطق الزراعية للدلتا على مبعدة حوالي اثنى عشر كيلومترا من مدينة نقراطيس وغرب مدينة طنطا الحالية. ويغطى تل أثري المدينة القديمة التي كانت تسمي "إيماو" والتي كانت عاصمة

للمقاطعة الثالثة من مصر السفلى والمعروفة بالمقاطعة الغربية أو الليبية. والتي كانت قد استعملت بدلا من العاصمة الأقدم حوت إحيت. وتعبد المعبودة سخمت وحتحور هناك باسم "سيدة إيمو" أو "إيماو". وقد زارها بتري عام ١٨٨٤ وقام جريفيث بالحفر فيها عام ١٨٨٥ حيث كان التل الأثري واضح المعالم ويحدده السور الخارجي لمعبدها بينما استمر المزارعين في الحصول على السبخ من المنطقة وخربوها، وعندما قام دارسي بحفائر في المنطقة وتبعته بعثة مصرية عام ١٩٤. تم اكتشاف بعض التماثيل وبقايا المعبد. بينما وجدت اللوحة المنتمية لسيدة من المنطقة في الأقصر[١٠] وهي لوحتنا المذكورة هنا.

ومن النقاط التي تستحق التعليق أيضا ما ذكره "ليجران" عن ترتيب الأشخاص على اللوحة. حيث ظهرت العابدة الإلهية "شبن أوبت" وحدها لا يتقدمها فرعون رجل أو زوجته على الأقل. ولكن على الرغم من ورود اسم كاشتا في النص صراحة، فلم يتقدمها الملك كاشتا أو غيره مما يوضح أن العابدة الإلهية كانت مثل الفرعون وكانت مقدمة على الكاهن الأول لآمون، وأنها تحمل الألقاب الفرعونية الملكية مثل الفرعون. وربما تولت العابدة أمر الحكم أثناء نقل العرش من ملك إلى خليفته، الذي هو في حالتنا سيكون بعنخي أو شاباكا أو شبتكا.

ألقاب آمون الواردة بالنص: إن ألقاب آمون الواردة بالنص وهي: "صانع الحياة" *pꜣ ir ꜥnḫ* ولقب "الحارس الطيب" *sꜣ ? nfr* تختلف عن ألقابه الموجودة بالكرنك والأقصر وهي "ملك المعبودة " و"رب عروش الأرضين"، إنه هنا رب محلى لمقصورة صغيرة، تقع بجوار مدينة هابو.

وقد ذكر "سونيرون" أنه كان للمنشدين والعازفات دور هام في الحياة الدينية بالمعبد ويبدو أن أهمية دورهم قد أخذت في الازدياد مع مرور الوقت. فهذا " كليمنت السكندري " يجعل المغنيين – وهم الذين أطلق عليهم لفظ hymndoes

ضمن طائفة الكبار من الكهان. ونجد مثالا على اللوحات الموجهة لصالح العازفين في اللوحات التالية:

لوحة العام الثاني والعشرون من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢:

صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيرى وتبلغ قياساها ٥٢,٣ سم طولا، و ٣٢,٣ سم عرضا وسمكها حوالي ٦,٥ سم، (توجد اللوحة فى متحف بروكلين بنيويورك، بالولايات المتحدة الأمريكية تحت رقم دخول ٦٧,١١٨) وهي من منديس المنظر العلوي يوجد فوقه قرص الشمس المجنح وتحته اسم الإله 'حور بحدت ' بين صلين، وعلى كل جانب جملة ' فليعط الحياة ' في وضع متماثل على يمين ويسار الاسم. (صورة رقم ٤)

ونص اللوحة سيرد في فصل اللعنات المستخدمة للحفاظ على الهبات.

لوحة العام العاشر من عهد الملك شاشانق الخامس – الأسرة ٢٢:

هى لوحة من الحجر الجيرى ارتفاعها ٣٩,٣ سم وعرضها ١٨,٥ سم وسمكها ١٢,٥ سم، وهي من منطقة كوم فيرين الواقعة على الحد الغربي للدلتا، شمال غرب مدينة كوم الحصن (إيماو قديما).

تشغل أربعة أشكال خشنة النحت النصف العلوي من اللوحة تحت قرص الشمس المجنح. تقف المعبودة "سخمت"* على منصة منخفضة وهي تمسك بيسراها بصولجان "نفرتم" ☥ ويتوج رأسها الذي هو على شكل اللبؤة قرص الشمس، ويتدلى من يدها اليمنى الممتدة بجوار جسدها علامة الحياة ☥.

* المعبودة هى العضوة الثانية فى الثالوث المنفى، وهى الحامية للأطباء وهى ربة الحرب، وتظهر برأس اللبؤة فى حال الغضب كناصرة وحامية للفرعون، وفى أوقات السلم تظهر برأس الهرة. والمعبود نفرتم هو ابنها والعضو الثالث لهذه الأسرة الإلهية، والزوج هو بتاح و عبد هذا الثالوث على مر العصور بمدينة منف.

يقف خلفها وعلى نفس المنصة المنخفضة المعبود الشاب "حكا" كما نقش اسمه فوقه وهو يحمل مذبة في يده اليمنى تمتد أفقيا من خلف جسده ويحمل باليد الأخرى عصا معقوفة فوق صدره، وربما يكون القرص الموجود فوق رأسه هو القمر المستقر كما يبدو على الهلال.

تتقدم من اليمين شخصية كبيرة يرتدي رداءا طويلا وشعرا مستعارا قصير الطول مزين رأسيا "بالريشة الليبية"، وهو يقدم بيده اليسرى العلامة الهيروغليفية للحقول 𓇏 بينما تمتد اليد الأخرى تجاه المعبودة في وضع تعبد. وهو يرتدي نقبة طويلة شفافة فوق أخرى أقصر منها.

يتقدم خلفه رجلا مثل بشكل أصغر بكثير ترتفع ذراعاه أيضا في وضع تعبد، تتدلى خلف رأسه جديلة سميكة من الشعر، ويرتدي نقبة طويلة معقودة من أمام، وقد ذكرت أسماء الشخصين في النص.

ويقرأ النص المدون في ثمانية اسطر من اليمين لليسار وهو منقوش بالهيروغليفية السريعة:

النص

" 1- ḥ3t – sp 1. ḫr ḥm n – sw – bit nb t3wy ⊂ (ʿ3 ḫpr Rʿ / stp n Rʿ 2-) s3 Rʿ nb ḫʿw š3š3nḳ mry Imn nṯr ḥḳ3 W3st 3- iw wr- ʿ3 n Riby (ti t3 lrwi didi) 4- ḥnk 3ḥt sṯ3t 1. n pt - ṯnfy n sḫmt wr(t) nb(t) t3wy 5- ….. di.tw dmyt rb gr ir n3 6- ntyw.w ḫ3y 3ḥt m.tw smn tip 3 wḏ 7- [iw.w šr-st] sḫmt iw sḫmt r smn t(i) n3y ḫr[d]..w.. 8- m sḫt.w nt(y) iw.w …i […]"

"١– العام العاشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، (سيد الأرضين) (عا خبر رع، ستب إن رع) ٢– ابن رع، سيد التيجان / الشروق، شاشانق محبوب آمون سيد واست (طيبة) ٣– إن رئيس الليبيين (المدعو) "تي تا ليرو با ديدي" ٤– قد قدم / وهب حقلا من عشرة أرورات من كبير راقصي المعبودة سخمت العظيمة ربة الأرضين ٥–... أعطيت مدينة "رب – جر" ٦– من

سيقيسون الحقل بأمانة وسيصونون هذه اللوحة ٧- سيتمتعون بحظـوة المعبـودة سخمت، إن سخمت ستضع أولاد(هم) ٨- فوق حقولهم، هؤلاء الذين.... "

التعليق:

الاسم القديم لمنطقة كوم فيرين التي جاءت منها اللوحة على الأرجح غير معروف وإن كان "مونتييه" قد اقترح أنها ربما تكون هى المدينة المصرية (حوت - إحيت *ḥwt - iḥyt*) وهي المدينة التي عرفت في العصور الفرعونية الأخيرة باسم "چينايكوبوليس"، وعلى أية حال فإن الموقع الخاص بها يوجد بالمقاطعة الثالثة التي كانت فى حوزة "تف نخت" من مصر السفلى وهي منطقة كانت تخضع آنذاك لحكم زعماء الليبيين.

لقد ذكر مؤلف المقال[١٧] أن اللوحة تعود للعام الخامس عشر أو السابع عشر من عهد الملك "شاشانق الخامس" بينما بمراجعة الصورة الخاصة باللوحة موضوع المقال وجدت الباحثة أن العلامة الخاصة بالسنة الواردة في السطر الأول هى فقط الدالة على العام العاشر ∩ بدون أي علامات أخرى تدل على سنين منفردة | أو ||| مع عدم تعرض هذا الجزء من اللوحة لأي خدوش أو عوامل تعرية طبيعية.استدل "يويوت" على أن صاحب اللوحة "بي تارو" ما هو إلا واحد من سلسلة كاملة من زعماء الليبيين. وقد أرجع "يويوت" اللوحة إلى العام السابع عشر من عهد الملك "شاشانق الخامس".

تضيف اللوحة مع اللوحتين الواردتين من نفس المنطقة والتي تؤرخ إحداهما بالعام الثاني والعشرين من عهد الملك "شاشانق الثالث" والمحفوظة في نفس المتحف - متحف بروكلين وهي اللوحة رقم ٦٧,١١٨ نجد عازف المزمار للإله حربا غرد (حربوقراط) وكبير عازفي المزمار للإله كبش مدينة منديس ، وكذلك نجد كبير راقصي المعبودة سخمت في لوحتنا هذه ، هذا بالإضافة إلى اللوحة التي قدمها "عبد

المحسن بكير" والمحفوظة بمتحف القاهرة تحت رقم ٨٥٦٤٧ والتي نجد فيها عازف القيثارة إلى أهمية دور الموسيقى في الطقوس المصري، حيث أعطى حق إدارة الهبة والاستفادة منها لهؤلاء الموسيقيين مع حق توريث هذا الانتفاع بالهبة وإدارتها لأبنائهم مما يؤكد مصاحبة الموسيقى لتأدية الطقوس الخاصة ب المعبودة وكذلك المكانة التي وصل إليها مثل هؤلاء الكهنة شبه المغمورين حتي ليكونوا أوصياء على مثل تلك الهبات.

أشارت اللوحة إلى " من سيقيسون الحقل بأمانة" وذلك بالسطر السادس من النص وهي إشارة لعملية قياس حدود الحقول التي تتم بصورة متجددة بعد كل فيضان، ولقد أشير إليها هنا وعلى لوحة متحف القاهرة المذكورة بأعلى وهي على ما لاحظت الباحثة الإشارتان الوحيدتان لمثل تلك العملية مما يوحي بكون القطع المهداة هي حقول زراعية وليست مجرد أراض قد تكون للمباني أو للرعي كما ورد على لوحات أخرى بالرسالة ويتقدم فيها صاحب اللوحة برمز الحقل للإله المستفيد معبدته وسدنته بالهبة.

أما وجود المنشدات العازفات في المعابد فقد كان أمرا ثابتا تقريبا. وتصورهن لنا النقوش وهن يقمن بهز الصلاصل أو يداعبن أوتار قيثارة في حضرة المعبود(١١).

فلماذا إذا نجد هذا التناقض بين ثبات مستوى سلطة العابدات الإلهيات وتذبذب السلطة الملكية صعودا وهبوطا فيما نجده على اللوحات من تغير يوحى لنا بتلك الفكرة، ربما عاد ذلك للأسباب التالية:

- كان الملك منذ بدء التاريخ المصري المسجل على ما تم العثور عليه من وثائق تاريخية مصري الأصل والعقيدة، لذا فقد كان ابنا للإله حورس بالتبعية وبدون أي عوائق تذكر، هذا خاصة عند تسلسل النسل الملكي في الأسر القوية وخاصة مع تكوين الأسرات ، مثل ملوك الأسرة الثالثة والرابعة الذين انتقل العرش إليهم

في سلاسة بواسطة النسب والدم الملكي، وعندما كان الخط الملكي ينقطع أو يثب أحد الدخلاء على العرش فلا يعدم نشر نبؤة أو التمسح في أسطورة قديمة يتم نسبتها إلى معبد ما وإلى آلهة تبرر ذلك الاستيلاء على العرش وتصبغه بصبغة شرعية، ولنا في العديد من تلك القصص وعبر التاريخ المصري ما يجعلنا نستريح للتسلسل المنطقي لملوك مصر، ولكن خلال الفترة المعنية بالدراسة نجد في بدايتها ملوك من الشمال معاصرين لكهنة يحكمون في الجنوب، وصحيح أنهم كلهم مصريو الأصل ولكن هم ليسوا من دم ملكي خالص وإن تمسحوا في البيوت المالكة الأقدم منهم، هذا عن الأسرة الواحدة والعشرين، أما بعد ذلك فحدث ولا حرج فهم حكام أجانب خلّص وإن وفدوا منذ أجيال عديدة واستقروا بمصر، خمسة أجيال مثلا لملوك الأسرة الثانية والعشرين، وإن تزوجوا من نساء مصريات، حيث يلاحظ أن أسماء الرجال في هذه الأسر ليبية صرفة، بينما أسماء النساء سواء كن زوجات أو أمهات ملكيات هي أسماء مصرية. لذا فهما تمصر هؤلاء الملوك أو تظاهروا بالتقوى والعبادة للمعبودات المصرية وقدموا لها من مبان وهبات فلن يغنى ذلك عن كونهم أجانب شيئا، ولذا فإن اغتصاب المهام الملكية من نظرائهم من البيوت المصرية التي بقى فيها بعض القوة أو من بني جلدهم من القواد الليبيين المعاصرين لهم لهو أمر غير مستغرب خاصة ،عند علمنا بمدي تصارع تلك الأسر الليبية على مناطق النفوذ وخاصة في الدلتا، والتي كان الصعيد بمعزل عنها إلى حد كبير فبقى محافظا على تقاليد الاتصال بالمعبد في حدود ضيقة بالنسبة للعامة وحتى بالنسبة لأسر الكهنة والخاصة من المقربين من المعبد أو الذين يحملون مناصب كهنوتية شرفية فلم يكن هناك داع لتغيير أنماط التعامل مع المعابد فظل تقديم اللوحات النذرية التي تحمل التمنيات من المعبودة بمختلف أماني صاحبها حال حياته وبعد موته. هذا بينما اندفع الشماليين في الدلتا ومعظمهم من الليبي الأصل في تقديم الهبات للمعابد للحصول ظاهريا على

ترتيبات للقرابين بعد وفاهم، أو للحصول على بركات إله المعبد الموهوبة له الأرض، أو ربما كما ذكر بعض الباحثين كان ذلك بالقوة للحصول على موارد للمعابد الشمالية مثل تلك الموجودة في جنوب مصر مثل "ديمتري ميكس" الذي يرى أنه وكما أشار "كيس" إلى أنه لا أقل من العصر الساوى قام الخاصة الذين تسلموا أراضى ملكية خصصت لهم كعطايا ومكافآت ملكية كان عليهم إعادتها خلال فترة معينة بصفة هبة إلى المعابد التي يختاروها وذلك لكي يتم تلافي تضاؤل ثروة المعابد لمصلحة عدد قليل من المعابد (الكبرى) مما قد يقترب من العودة إلى نظام الإقطاع ونفس الحال في العصر البطلمي، فإن طبقة الكهان الذين[١] استلموا من الملك هبات وبنفس الطريقة كان من الواجب أن يقدموها إلى المعبودة. وأمام المواقف المشابهة فإن الملوك ومن قرون عديدة نجدهم قد لجأوا لنفس الوسيلة.

- لم تتعرض لوحات العابدات الإلهيات للتدمير لوجودها أولا في الجنوب حيث حفظ الآثار أكثر حظا، ونلاحظ ذلك في اللوحات النذرية والجنائزية التي وردت لنا من الجنوب خلال فترة الدراسة، فمعظمها في النوع الجتري كان من الخشب ومقلدا لتلك اللوحات المصنوعة من الأحجار الصلب منها واللين، وبالنسبة لهؤلاء الزوجات فقد كانت ترتبط بالواحدة منهن مصالح عدد كبير من الكهنة والإداريين الذين يعملون ويستفيدون من بقاء الأحوال مستقرة ولا يعملون على تدمير هذه الوثائق الملكية وخاصة وأن كل منها تم تقديمه خلال عهود ملوك أقوياء ظلوا في الحكم لفترات طويلة.

الملك والمعبد:

كان الملك يمثل مؤديا لجميع طقوس المعبودة بدلا من الكهنة، وخاصة في مناظر تقديم القرابين، إذ نرى الملك بمفرده أو معه الملكة وهو يقدم القرابين للمعبود أو للثالوث الذي يعبد في المعبد[١٨]

وانسحب ذلك على اللوحات أيضا فالملك هو من يقدم الهبات وينذر ويقدم الصلوات وقد يكون مصحوبا بالشخص الموكول له إدارة الهبة مع غياب صاحبها في معظم الأحايين وذكر اسمه فقط في النص، أما بالنسبة للوحات النذور فيوجد صاحبها أمام المعبودات المختلفة بشخصه ليتقدم بمناجاته ودعواته، ولذا فإن انتزاع حق تقديم الهبات من الملك كان يقوم وحده كدليل قوى على اضطراب الأحوال السياسية بالدولة.

هذا بينما نجد ملوكا يتوسلون بمجرد الحصول على قرابين مثل تلك اللوحة:

لوحة الملك بسماتيك الثاني للمعبود "حعبي":

وهي لوحة من البازلت تبلغ مقاساقا ٥١ سم طولا و٣٣,٣ سم عرضا وهي محفوظة برقم 1.1.a.5643 بمتحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو ويعود وقت تقديمها للملك "بسماتيك الثاني" ومصدرها غير معروف ولكن قد تكون من سايس، الألوان المستخدمة هى اللون الأحمر في خطوط التحديد لأشكال النيل (المعبود حعبي) الذي يوجد بالشكل التقليدي لتوحيد القطرين في المنظر الموجود بالجزء العلوي من اللوحة.[١٩] (رسم رقم ٣)

النص

" 1- N-sw-Bity (nfr – ib – Rᶜ) 2- sꜣ Rᶜ (Psmṯk), ḏi.n(.i) n.k ḥtpw nb(w) imy tꜣ šmᶜ. ḏin.n(.i) n.k ḥtpw nb(w) n tꜣ mḥw. ḥr – nwb snfr tꜣwy (Psmṯk) mry n Nt nb(t) sꜣw"

الترجمة

ا- بطاقة عنوانية: ١- ملك مصر العليا والسفلى (نفر إيب رع) ٢- ابن رع (بسمثيك).

ب- مرسوم نيل الجنوب على اليسار: أعطيتك كل القرابين في أرض الجنوب.

ت- مرسوم نيل الشمال على اليمين: أعطيتك كل القرابين في أرض الشمال.

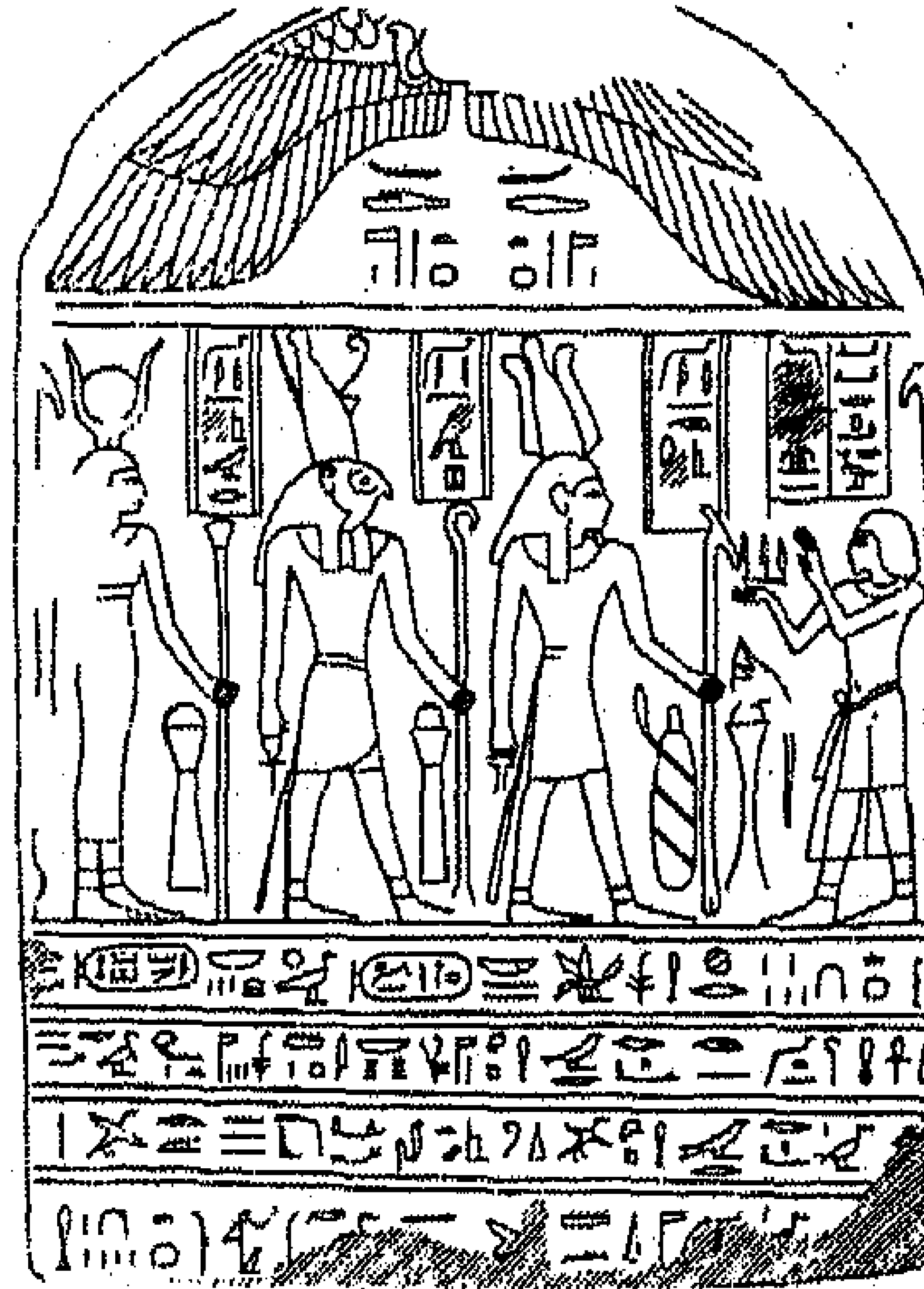
ث- (حور) يزين الأرضين بالذهب (أو) حور الذهبي (الباحثة) بسمشيك، محبوب نيت سيدة ساو (سايس).

ربما تعنى القرابين غذاء ال المعبودة والناس جميعا بما يتجاوز التحديد الجنائزي لهذه القرابين ويتعدي ذلك لما يهبه النيل لمصر من الخيرات توهب للملك.

المرسوم هنا طريف يهدي فيه حعبي إله النيل قرابين مصر بالكامل جنوبا وشمالا للملك "بسمثك الثاني" فرضيا عوضا عن أرض مصر المفككة، ولكن قد تعنى كلمة قرابين أن اللوحة قدمت للملك باعتباره متوفيا لا شخصا حيا، بينما لا يوجد على اللوحة بالمنظر أو النص شخص واهب أو ناذر بخلاف الملك وهنا تكون طرافتها فلربما أمر الملك بصنعها ليضمن لنفسه القرابين الموهوبة رأسا من مصدر الخير في مصر وجالب الحياة لها وهو النيل، وقد يدعم هذا الرأي نوع المادة المستخدمة في صناعة اللوحة وهو حجر البازلت الذي كان يستخدمه الملوك وحكام الأقاليم في تلك الفترة.



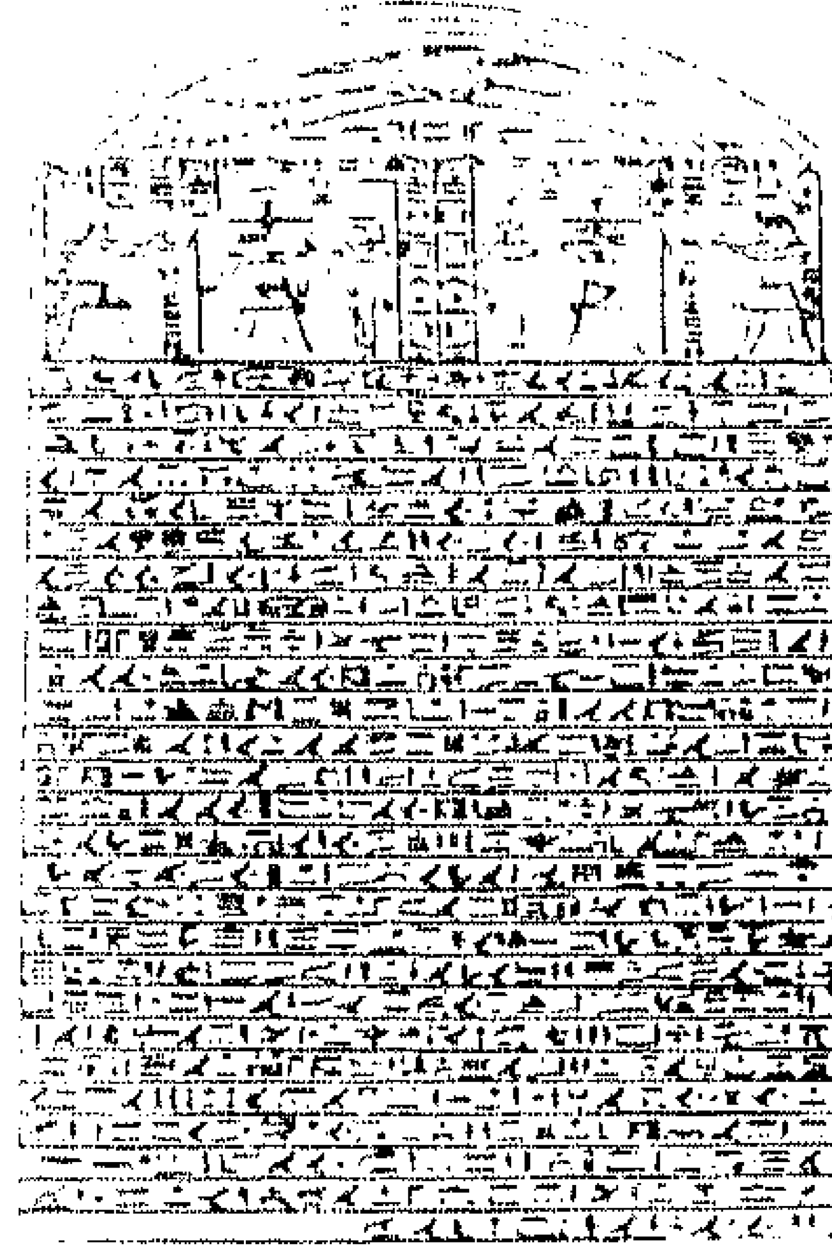
(صورة رقم ١) الملك "شاشانق الثالث" يقدم هبة للثالوث الأوزيري نيابة عن حامل الدرع المدعو نعي – ماتيت باعتبار الملك هو المالك لأرض مصر وبمناسبة احتفال الملك بعيد اليوبيل الخاص به



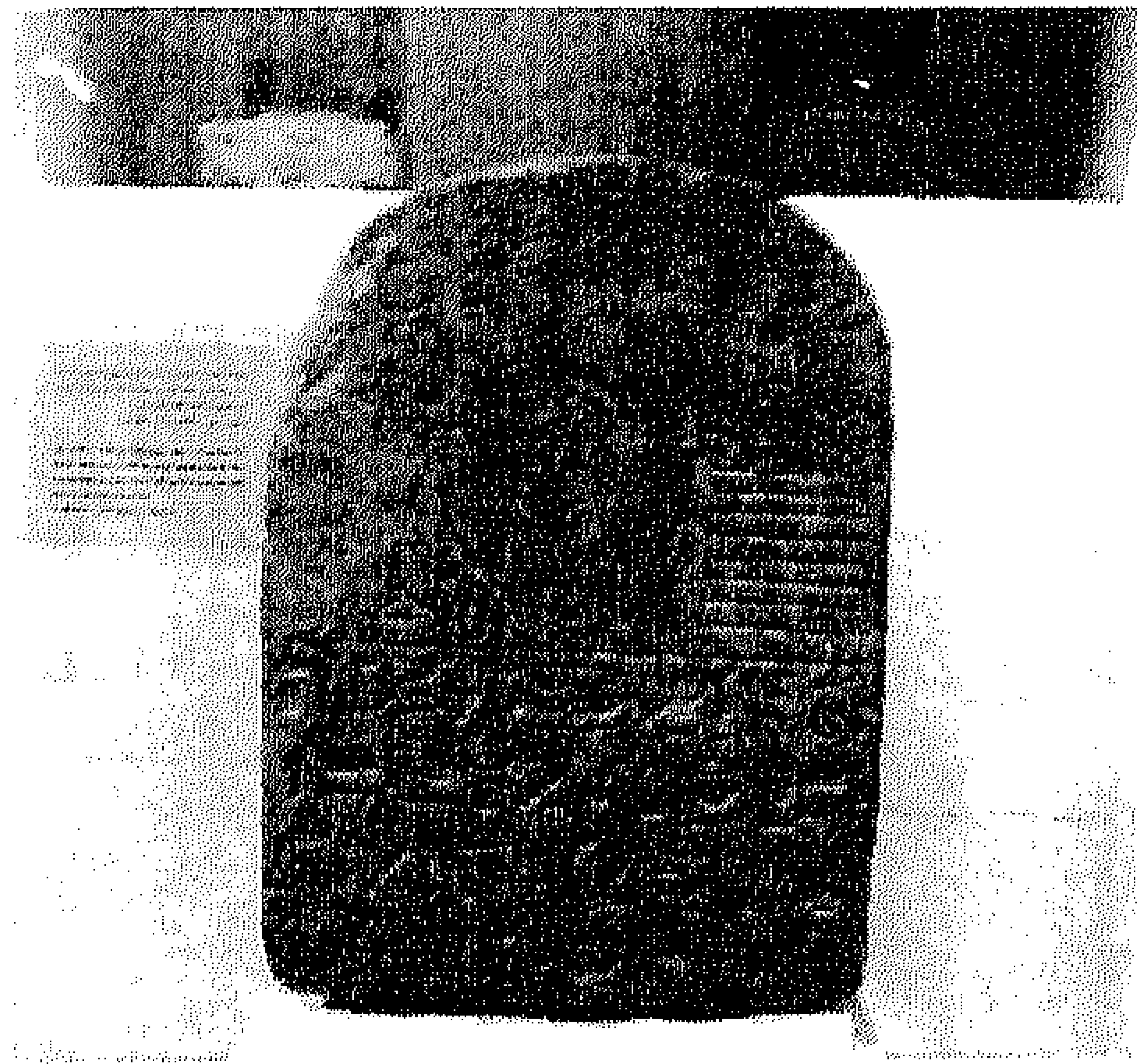
(رسم رقم ١) لوحة هبة غير مكتملة النص للملك "شاشانق الثالث" يقدم هبة لصالح كاهن آمون رع المدعو باك إن تف باعتباره مالك لكل أرض مصر رغم أنه ليس صاحب الهبة الحقيقي ولكن يقدمه صحب الهبة عن نفسه تشريفا واحتراما وربما نفاقا وخوفا من سطوة الملك



(صورة رقم٢) لوحة مقدمة للمعبودة سخمت وابنها حكا بهبة من خمس أرورات من رود آمون لصالح الكاهن خادم القرين تير بن وا



(رسم رقم ٢) لوحة الملك تهارقا التي يعدد فيها هداياه لمعبد آمون والجزء الأعلى من هذه اللوحة مستدير ومحدد بالعلامة التي يرمز بها للسماء، وأسفل من ذلك تشاهد صورة الشمس المجنحة التي ينتهي كل من طرفيها بسطر معناه "صاحب بحدت"، أي (حور رب ادفو). وقد مثلت في أسفل قرص الشمس من الجهة اليسرى المعبودة "عنقت" (أنوكيس) صاحبة سهيل (بأسوان) وبإحدى يديها علامة الحياة وتقدم بالأخرى علامة حياة أخرى للصقر الملكي الذي يلبس التاج المزدوج ويجثم على رموز الاسم الحورى للفرعون تهرقا وهو: "قا – خعو". ونشاهد في نفس الاتجاه المعبودة "وازيت" –واچيت– سيدة الوجه البحري تقدم الدائرة (شن Ω) الدالة على الأبدية لاسم ملك الوجه البحري "خو رع نفرتم" محبوب التاسوع ورب الأرضين "تهرقا" معطى الحياة والثبات والسلطان مثل رع أبديا. ونقرأ أسفل صورة المعبودة وازيت العبارة التالية: "إنها تعطى الحياة والسلطان". وعلى الجهة اليمنى من أعلى اللوحة نشاهد نفس الترتيب الذي على الجهة اليسرى في اتجاه مضاد، ولكن نجد هنا بدلا من المعبودة "عنقت" المعبود آمون رع صاحب جم آتون ممثلا برأس كبش وبدلا من المعبودة وازيت تشاهد نخبيت سيدة الوجه القبلي.

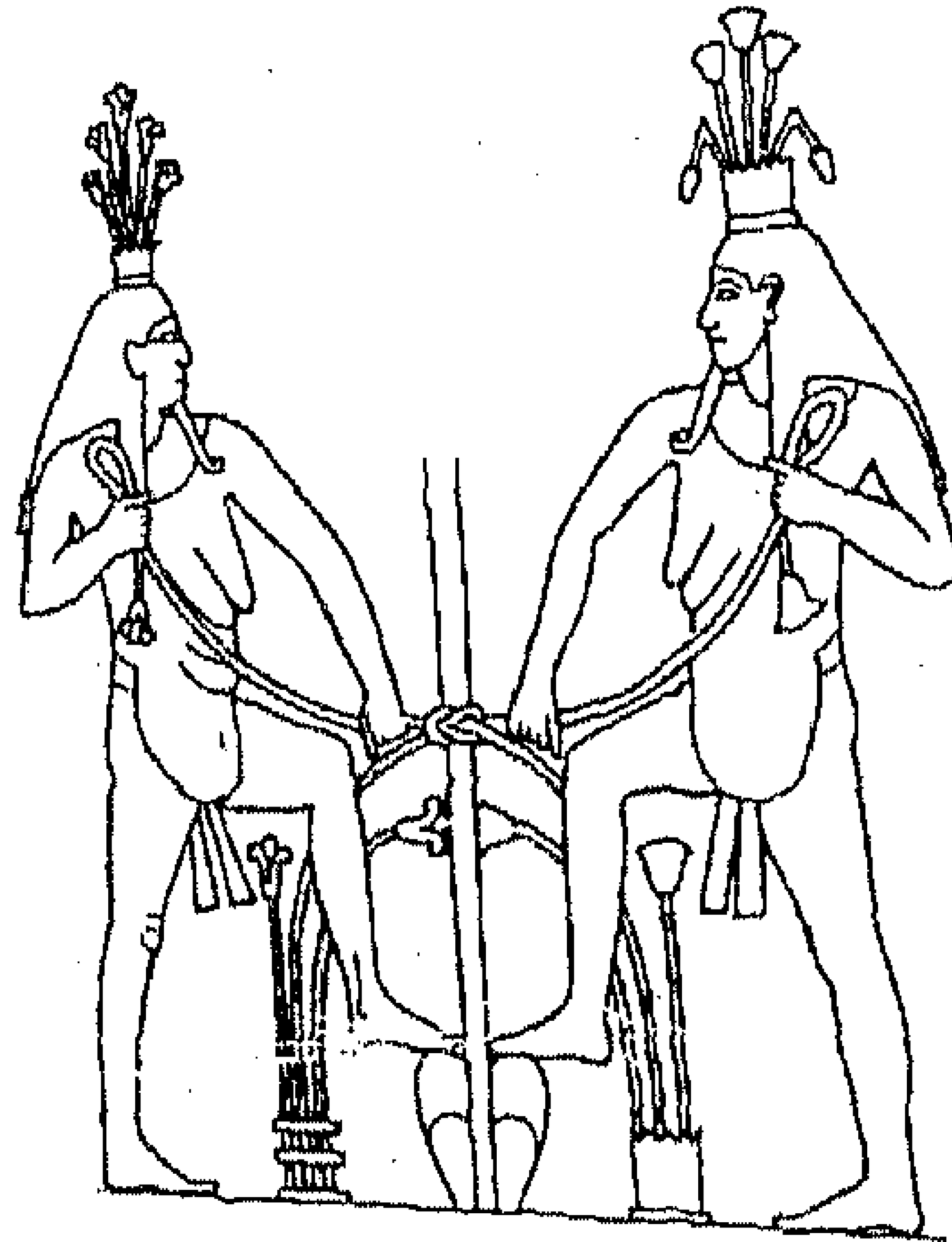


(صورة رقم ٣) لوحة مغنية مقر آمون " نبت إيماوت إم حات واللوحة مستطيلة الشكل ومستديرة القمة، يبلغ ارتفاعها ٥١ سم وعرضها ٣٨ سم وقد تم تلوين الجزء الأسفل من اللوحة بالكامل باللون الأحمر الذي أخفي شخوص المنظر الرئيسي.



(صورة رقم ٤) قائد الما حور نخت يقدم هبة من عشرة أرورات

لزمّار المعبود حور في عهد الملك "شاشانق الثالث"



(رسم رقم ٣) المعبود حعبي رمز نيلي الجنوب والشمال كما يظهر هو يوحد شطري البلاد بصورة تقليدية

حواشي الفصل الثالث

[1] چون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: ما قبل الفلسفة، ١٩٨٢ ، ٧٩-٩٩

[2] بهاء الدين إبراهيم محمود : المعبد في مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٦

[3] بيير مونتييه : الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة (ترجمة عزيز مرقص)، ١٩٦٥ ص ٥٥، ٢٧٢-٢٧٣

[4] بهاء الدين إبراهيم محمود : المرجع السابق، ص ١٣٣

[5] چون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: المرجع السابق، ص ٨١- ٨٢

[6] چون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: المرجع السابق، ص ٩٦

[7] Hodjash & Svetlana: 1982, p.164-5

[8] Kenneth A. Kitchen: JARCE, Vol. 8, Cairo , 1969~70, p. 59-63.

[9] Berlandidi 1978, p. 147

[10] Yoyotte, J.: " Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe " , MIFAO , Tome 66 , Le Caire 1961 , p. 54 ~ 161.

[11] Yoyotte,1961,§48, p. 153

[12] Yoyotte,1961, p. 153, FN2

[13] Yoyotte,1961,§49, p. 154

[14] Yoyotte,1961,§58, p. 158

[15] بهاء الدين محمود إبراهيم : المرجع السابق ص ١٤٠ – ١٤٣

[16] Legrain 1897, p. 12-16 & A. Erman, , ipid, p. 19-24

[17] Kenneth A. Kitchen: JARCE, Vol. 8, Cairo , 1969~70, p. 59-63.

[18] بهاء الدين محمود إبراهيم : المرجع السابق ص ١٣٣

[19] Hodjash, Svetlana , Ibid, 1982, p.116

الفصل الرابع

اختلاف أساليب كتابة نصوص اللوحات بين الملوك والخاصة والأشخاص العاديين

مالت نصوص اللوحات كلها للاقتضاب واقتصر معظمها على بيان فحواها في أقل عدد من السطور نظرا لصغر حجم اللوحة في معظم الأحايين، وإن كانت بعض اللوحات الملكية وخاصة لوحات ملوك الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين قد مالت إلى ضخامة الحجم وإفساح المجال لنص طويل يعد في معظم اللوحات بيان تفصيلي لحدث معين يقوم مقام النشر الحديث للأحداث الجارية حرص فيه الملوك مكرسي اللوحات على إيراد كل ما يبغونه من تفاصيل يريدون توصيلها لأكبر عدد من الناس حيث كانت اللوحة تقام إما على مفترق الطرقات بين المدن المختلفة أو في ردهات المعابد الكبرى أو على جدرالها الخارجية حيث يتم تثبيتها بالحوائط لتكون مرئية وبالتالي مقروءة من أكبر عدد ممن المارين بالمعبد والذين سيوصلون فحواها بلا شك على الأقل لذويهم ولتكبر دائرة المحيطين بالخبر وتتسع لتحقيق الغرض من إقامة اللوحة، وحتى اللوحات الخاصة التي كان يوصى أصحابها بالحفظ لها في أروقة أو أرشيفات المعابد صيانة لها فقد كان الغرض منها ديني بحت لإثبات التقوى للمعبودات ونوال حظوتها.

وعلى الرغم مما تقدم فنجد مثلا أن اللوحات التي نذرها مشيعي العجل حابي بمنطقة السيرابيوم مالت في معظمها للإطناب والإسهاب في وصف تقوى مكرسيها وبيان اشتراكهم في طقوس تحنيط وتجهيز العجل أو الثور للدفن ثم الاشتراك في الجنازة المرهقة ذاتها، بينما اقتصرت لوحات ملوك الفترة ذاتها على وصف مقتضب

لما أمروا به من تجهيزات ومؤن تقدم لإخراج تلك الدفنات على أظهر وجه بما قدموه من كتان فاخر وبخور وإعداد للتابوت وطريق سير الجنازة وفتح ممرات جديدة للدفن كل ذلك على مختلف اللوحات في بيان موجز لا يقارن بأحوال رعيتهم في نفس الفترة.

كان أكثر ما يركز عليه الملوك في لوحاتهم بيان إنجازاتهم، بينما ركز الثراة على تقواهم وهباتهم والصلوات للمعبودات المختلفة مع ذكر أكبر عدد من أسماء تلك الأسر العريقة حيث أن الاسم ينوب عن صاحبة ويخوّل له نفس الحظوة، بينما اكتفي المعوزين من الناس بذكر الأسماء فقط على قطعة حجرية صغيرة توضع في مكان مبارك نيابة عن أصحابها علهم يكونون من الفائزين بقسط من البركة. أو حتي اكتفوا بمنظر يجمعهم بإله أو آلهة دون أي نص مصاحب لذلك المنظر.

ونأخذ هنا نص شخصي ونص ملكي من الأسرة السادسة والعشرين كمثال لما نعرض له:

اللوحة (G) – للمدعو نفر إيب رع – الأسرة السادسة والعشرين:

تعود هذه اللوحة لدفن الثور الخامس من الثيران المقدسة للأسرة السادسة والعشرين والذي دفن في العام الثالث والعشرين من عهد الملك "أمازيس"، وهي تحمل رقم ٤١١. في ترقيم "ماريت" ووجدت خارج الغرف الجنازية. (صورة رقم١)

واللوحة في حالة سيئة من الحفظ، توجد خمسة أعمدة من الكتابة في نص منقوش (𓂾) وتوجد نسخة طبق الأصل من هذه الكتابة في نهاية النص، وهي تسجل ألقاب واسم واهب اللوحة كالتالي:

" 1- imꜣḫw r ḥp- Itm ꜥpw.f ḫp.f ḥryt ḥwt – ꜥnḫ smr Ꜣb – Iwnw (ḫrp –ꜥḥ ?) imy ib n nb.f nb Inb (ḥry – sštꜣ) n – Nsw (Nfr ib Rꜥ) -- - dwꜣ nṯr sp 4 "

"المبجل من حابي آتوم، الذي قرناه فوقه، سيد غلال ضيعة الحياة، السمير، محافظ القصور، موضع ثقة سيده (حرفيا: الذي في قلب سيده) الذي هو فوق كل الأسرار الملكية "نفر إيب رع"... عبادة أربع مرات ""[١]

يتكون الجزء الثاني من اثني عشر سطرا (↓) محفورة ويفصل فيما بينها خطوط مرسومة.

النص

" 1- imꜣẖw r ḥp – Wsir – ẖnty – imnty ꜥḏ – mr Imt [ḥm nṯrt] Mḥt wrt 2- [smr] wꜥ(t) ẖrp – ꜥḥ sḥḏ – sm ḥry – sštꜣ nb n Nsw (Nfr ib Rꜥ) 3- ir(w).n it – nṯr nb pḥty sḥḏ – sm Psmṯk ms.n mrt iꜣmt (Ns nb tꜣwy) sꜣt nb pḥty (ḳꜣh…..ẖnsw) 4- ḏd.f (:) ink bꜣk.k mꜣꜥ(t) m ist ib n nṯr – ꜥꜣ štt ḥꜥw.i ẖft(.f) pꜣ ḏnḥ.f r pt 5- ꜣb(.n.i) t mw r km hrw 4 6- wnn(.i) m sḏt nḏs ẖpr.kwi m-ꜥ ḥwrw ḥr šṯ(w)? ḥr smt ḥr ng 7- ẖrw st n hꜣ ẖt nb(t) r ẖt.i wpwt t mw sẖm r km hrw 6. r pr nṯr – ꜥꜣ m Wꜥbt 8- pr.n ḥm.f r sꜣḥt ẖft hꜣ.f r wiꜣ.f 9- iw.i ẖr ḥꜥt.f ḥr nẖw m-ꜥ šwꜣw 1. - nn ṯn.n(.i) st.i r.sn ḥr ꜥbt ḥr sḳn.tw ir.n(.i) nw ssꜣ(.kwi) m bꜣw.k sẖrw ꜥnẖ(.i) m-ꜥ.k 11- ḳrst(.i) r ẖt.k bnr ẖr.k m ꜥnẖ ꜣw p(n) r ḥs nb tꜣ pn 12- ntk ꜥnẖ nb ḥḥ ḏt pw wnn(.i) ẖr.k"

"١- المبجل من حابي أوزير إمام الغربيين، مدير ثروات (معبد) إيمت[٢] (كاهن المعبودة) ميثير(محت العظيمة-الباحثة)[٣] ٢- (السمير) الوحيد، مدير القصور المشرف سم، المطلع على كل أسرار الملك "نفر إيب رع" ٣- ولد الأب الإلهي سيد القوة المشرف سم "بسماتك" المولود من "مرت آمي" (أو "الابنة" لإيمات) "نس نب تاوي، ابنة سيد القوة[٤] وكاهن القاح[٥]... "خونسو" ٤- يقول: إنني خادمك المخلص، المفضل من المعبود العظيم (حابي) (حرفيا: الذي في مكان القلب منه)، لقد زينت أعضائي ساعة موته (حرفيا: بعد أن -صار- جناحه نحو السماء) ٥- لقد صمت عن الخبز والماء حتي أتممت الأربعة أيام ٦- لقد تجردت (من الملابس) مثل فقير[٦]، وذبت وسط الناس قليلي الشأن[٧] (الدهماء) وأصبحت جائعا في لبس الحداد، وفي حزني وصراخي[٨] ٧- حقا! لم يدخل أي شيء إلى جوفي ماخلا الخبز

والماء والبقول حتي تمت الستون يوما (اللازمة) لخروج المعبود العظيم من خيمة التحنيط ٨- لقد خرج جلالته من خيمة التطهير[٩] حتي نزل إلى قاربه٩- لقد كنت أمامها (الجنازة) أنوح مع الدهماء ١٠- لم أتميز برتبتي بينهم بسبب قربان عبت (و / أو) قربان سقن[١٠]، لقد صنعت هذا الذي أمرت بها لأرواحك / لقواك الروحية لأنها خطط حياتي في معيتك ١١- إن الدفن بالقرب منك هو مكافأتي منك، وعمر مديد في مدح سيد هذه الأرض ١٢- أنت الحياة، سيد الأبدية، وأنا بالقرب منك"

لوحة العام العشرين لبسمثيك الأول - الأسرة السادسة والعشرين:

والعشرين: كتب عنها (سليم حسن: القاهرة، ٢...، ج١٢، ص٨١ و AR:Vol. IV, p. 492) وصنعت من الحجر الجيرى وهي مستديرة من أعلاها، ويشاهد في النصف الأعلى منها صورة العجل أبيس "حابي" سائرا نحو اليمين. وفي النصف الثاني متن اللوحة: وهذا المتن هام إذ منه نفهم أن الملك طهرقا كان يحكم قبل بسمثيك مباشرة أو بعبارة أخرى نفهم أن بسمثيك الأول قد تجاهل حكم الملك تانوت آمون. واللوحة محفوظة بمتحف اللوفر.والترجمة التالية لسليم حسن:

ترجمة اللوحة

" السنة العشرون – الشهر الرابع من الفصل الثالث (الحصاد) [الشهر الثاني عشر] اليوم الواحد والعشرون، في عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري واح إيب رع (ابن رع) من جسده بسمثيك صعد جلالة حابي – أبيس – الابن الحي إلى السماء، وهذا المعبود قد اقتيد في سلام إلى الغرب الجميل (أي الجبانة) في السنة الواحدة والعشرين – الشهر الثاني من الفصل الأول (فصل الفيضان) في اليوم الخامس والعشرين، وكان قد ولد في السنة السادسة والعشرين من حكم الملك طهرقا، وقد استقبل في منف في الشهر الرابع من الفصل الثاني (فصل الزرع) في اليوم التاسع من الشهر، وبذلك يكون عمره واحدا وعشرين سنة وشهرين وسبعة أيام "

نلاحظ هنا الاختصار في النص وقصره على ذكر تاريخ وفاة العجل وكأنه بنبأ عاجل لمراسل من أيامنا، الفترة بين تاريخ الوفاة وتاريخ الدفن تمثل السبعين يوما التي استغرقتها عملية التحنيط.واللوحة نموذج للوحات تسجيل عملية دفن العجل بدون ذكر للمشاركين فيها الذين كان يقوم كل منهم – حسب مقدرته – بتقديم لوحته التي تشتمل على ما يرغب فيه من ذكر وفخار لنفسه أو لعائلته، وقد قدمت منها الباحثة النماذج الخاصة بفترة الدراسة.

يلاحظ ذكر الملكين بسمثيك وتهرقا في اللوحة جنبا إلى جنب مع تفصيل وتأكيد الألقاب الملكية لبسمثيك مما يوحي بتعدد البيوت المالكة في مصر وانتقال السلطة من الكوشيين إلى الساويين.وربما كان نص اللوحة هو امتداد لما سبق من لوحات ملكية مثل لوحة الملك تهارقا التالية وهي من أسرة أسبق:

لوحة السرابيوم وانتهاء عصر تهارقا:

حيث توجد بمتحف اللوفر لوحة نشرها الأثري "مريت" وغيره، وقد سجل على هذه اللوحة دفن عجل أبيس في منف في السنة الرابعة والعشرين من حكم الملك تهرقا، وهي مهمة لأنه نعرف أنه في عام ٦٦٤ ق.م قد عد كهنة منف أن الملك تهرقا لا يزال يحكم هناك على الرغم من أنه كان قد طرده آشور بانيبال على ما يظهر في عام ٦٦٧ أو ٦٦٦ ق.م[١١]

ترجمة النص

" السنة الرابعة والعشرون الشهر الرابع من الفصل الثاني اليوم الثالث. لقد اقتيد المعبود في سلام إلى الغرب الجميل (أي إلى مكان الدفن) بوساطة الأمير الوراثي والكاهن سم (أي كاهن المعبود بتاح) رئيس كل الملابس (الملكية) وكاهن بتاح ووالد المعبود (المسمي) "سنب.إف" ابن والد المعبود المنسوب إلى "سخت رع"،

(المسمي) "عنخ ون نفر" الذي وضعته "ناعا تا يس هتت". وأخـوه والـد المعبـود المنسوب إلى "سخت رع (المسمي) "بتاح حتب". ""

التاريخ الموجود على هذه اللوحة يمثل تأريخ نهاية حكم الملك هرقا، حيـث أنه في السنة الرابعة والعشرين من حكم هرقا تم دفن عجل أبيس في السرابيوم بمنف هذا ويرى في طريقة تأريخ هذه اللوحة التي كانت قد أخفيت في جوف دهليز تحت الأرض إثباتا خفيا لولاء الكهنة للملك هرقا على الرغم من أنه لم يكن يحكم الـبلاد فعلا[١٢].

وقد تكون هذه اللوحة ووضعها في دهليز مجرد تسجيل شخصي من الكهنة المذكور أسمائهم في المتن لاشتراكهم في دفنة العجل المقدس، بل وقيامهم هم بالذات باقتياد العجل لمثواه الأخير ليثبت حقهم في الثواب الذي ربما تصدر له كهنة أكـبر منهم أو ذكر الملك فقط على لوحة أخرى أغفلت ذكر هذه العائلة الكهنوتية عند التأريخ لهذا الحادث الجلل في أيامهم. (الباحثة).

– أسلوب الكتابة:

كانت اللوحات التي قدمت خلال فترة الدراسة يشغلها عادة منظر علـوي يتقدم فيها مكرّسها أو من ينوب عنه في التقديم، للمعبودات المختلفة ظاهرا في وضع التضرع والخشوع في لوحات النذور، أو مقدما رمزا لما سيهبه للمعبد سواء كـان أرضا أو غرضا في يده.

أما أسفل هذا المنظر فيشغل باقي اللوحة نصا يوضح الغرض منـها وكـان لكل نوع من اللوحات سياق متبع لا يخرج عنه مكرسي اللوحـات في عبـارات تم الاصطلاح عليها، واستقرت نصوصها مع طول الفترة الزمنية التي استخدمت فيهـا اللوحات كأداة للتقرب من المعبودات وعالمهم كما ذكرنا في مقدمة الكتاب ولقـد اصطبغت نصوص اللوحات كغيرها من النصوص التي دونت على مختلف النـواتج

الحضارية للحضارة المصرية في العصر الأخير بنقص الصبغة الأدبية لنصوصها فهى لغة تتداخل فيها مفردات اللغة الراقية للعصر الوسيط مع بعض الكلمات والصيغ العامية التي تجرى على ألسنة العامة وذلك على الرغم من أن معظم مقدمي اللوحات أو مستقبيلها كانوا من طائفة الكهنة، ثم كبار موظفي الدولة، أو حتي الملوك أنفسهم، أي الطبقة المتعلمة من الشعب المصري، ولكن بسيادة العنصر الدخيل من الأجانب ذوى الأصول الشمالية الغربية من الليبيين. أو من الملوك الكوشيين الجنوبيين، أو حتي مصريي الأسرة السادسة والعشرين والذين اختلطوا مع هذه العناصر الوافدة، وكذلك مع وجود الآشوريون كغزاة، واليونانيون كمرتزقة وتجار في طول مصر وعرضها فلم تفلح محاولات استنهاض اللغة المصرية في عصورها الأقدم وإقامتها من كبوتها، وجاءت النصوص ضعيفة لا روح فيها ولا ابتكار، وإنما محاولات ممجوجة للتمسك بالقديم دون حتي فهم لمعناه، مما أدي لوجود الأخطاء اللغوية التي تغير المعنى المقصود، أو التي تدخل معنى عاميا ركيكا وسط نص يفترض رقيه (مثل لوحات بعنخي مثلا). وتجرى النصوص في الأغلب كالسياق التالي:

أ – لوحات النذور:

وهي تنقسم بدورها إلى عدة أنواع من النصوص التي حدد كل منها غرض اللوحة، وبقيت منها سلسلة من اللوحات يمكن اعتبارها نسقا قائما بذاته كالتالي:

١– لوحات طلب القرابين العادية والتي زاد عليها هنا بعض عبارات التعبد للمعبودات المختلفة. مع ظهور تركيبات لغوية تعود للعصر الأخير الذي يصبغ كافة نصوص الفترة بسماته التي ذكرت آنفا.

٢– لوحات السيرة الذاتية وبالذات تلك التي قدمها كهنة المعبود بتاح في مناسبات دفن الثور أبيس، فقد أوردت الباحثة اللوحات الملكية التي تسجل تلك اللوحات، والتي هى أشبه ما تكون بتقرير موجز لنبأ موت الثور

المقدس والاستعدادات الملكية التي اتخذت لدفنه والتي وردت على لوحات صغيرة بمنظر بسيط يظهر الملك يتعبد للثور سواء بشكل إنساني برأس ثور أو بالتجسد الحيواني الكامل. هذا بينما اتسع المجال أمام الكهنة لاستعراض ما قاموا به من مجهودات تقية أثناء التحنيط والدفن سواء كان هذا حقيقيا أم لا. هذه النصوص التي حملت روحا شاعرية وتقوى (يمكن أن نقول محترفة) ولكن أرقى بشكل ما من نصوص لوحات العامة التي قدمت في ذات المناسبات.

٣- بالنسبة للوحات التي حملت ذكرى الأسلاف فكان يغلب عليها المناظر مع سرد الأسماء والألقاب، أو حتي سرد الأسماء فقط مما لا يدخل هذا السرد في سياق النصوص.

٤- أما عن لوحات الصلوات التي وجهت للمعبودات المختلفة والتي حفظتها أرض صعيد مصرنا العزيزة، وخاصة تلك التي وجهت للإلهين رع بصورته أو وهو حور آختي، وللإله آمون سواء بشخصه أو وهو بصورة آمون رع فلا ننسى أن فترة الدراسة جاءت بعد فترة العمارنة التي تغير فيها الخطاب الديني بصورة شبه كلية، واقترب فيها الناس من المعبود بصورة مختلفة عما كان عليه الحال سابقا، وصارت اللغة التي يتحدث بها المكرسون أقرب للنجوى والروحانية منها للصيغ العملية التي حفلت بها لوحات طلب القرابين والتي نلمح فيها العملية النفعية التبادلية بين مقدم القربان والمعبود المستفيد من القربان، ولكن هنا محبة خالصة ورغبة صادقة في الحصول على النعيم في قرب المعبود بصورة معنوية أشبه ما تكون من الصيغ التي قدمتها الديانات السماوية للمؤمنين بها بعد قرون.

ب- لوحات الهبات:

تعد لوحات الهبات في مجملها ذات صيغة شبه موحدة فنصوصها تجرى كالتالي:

١- ذكر تأريخ اللوحة: وهذا يتم بذكر اليوم والسنة وربما الشهر والفصل من تاريخ جلوس الملك الذي تكرّس اللوحة في عهده على العرش، وقد أغفلت بعض اللوحات ذكر اسم الملك وكان هذا يتزامن مع إهمال تصويره بالمنظر العلوي حيث يحل صاحب اللوحة أو من ينوب عن صاحب اللوحة في التقديم، ولكن كان هذا يقتصر أيضا على الفترات المضطربة التي تتعرض فيها مصر لغزو أجنبي، أو عند تنافس أكثر من بيت مالك على الحكم، وإن صارت اللوحات مستندا يوثق لتحيز موظف كبير أو عائلة كهنوتية لملك ما (مثل لوحات السرابيوم أثناء الصراع بين ملوك الأسرات الحاكمة المصريين وبين الغازي الفارسي). ويظهر لنا التأريخ كذلك ألقاب الملوك بالتفصيل، ومنه كانت اللوحات أداة مهمة لمعرفة مناطق نفوذ كل من دعا نفسه ملكا في تلك الفترة المضطربة من تاريخ مصرنا العزيزة (مثل تزامن حكم الأسرات من الثانية والعشرين وحتى الخامسة والعشرين وتصارعهم على مناطق النفوذ مثل حيوانات الغاب وعذرا للتشبيه فقد صارت مصر آنذاك نهبا مستباحا لكل ذى قوة).

٢- يلي التأريخ ذكر حدود القطعة الموهوبة، أو وصف الغرض الموهوب (في حالة وهب مصابيح أو قرابين من الأطعمة مثلا)، وهنا يظهر أيضا الشكل العملي للتقوى المصرية فقد اختلفت الهبات بين الملوك الذين وهبوا أملاكا شاسعة للمعابد، أو من اقتصر منهم على تكريس قطع صغيرة قد

تفوقها هبات كبار الموظفين والأثرياء مساحة، وتستمر الهبات في التضاؤل مع الحالة الاجتماعية والاقتصادية للواهبين.

٣- يذكر بعد ذلك (وأحيانا يسبق وصف الهبة) اسم / أو أسماء المستفيدين من الهبة عن طريق إدارتها يتوارث الواحد منهم الأرض أو حق الانتفاع بها هو وابن واحد من كل جيل من نسله مع ذكر ألقابه ودرجته الكهنوتية، وأحيانا واجباته في المعبد.

٤- ذكرت على بعض اللوحات صيغ تحض على الحفاظ على تلك اللوحات بالترهيب والترغيب، أو بمعنى آخر بذكر العقوبات الإلهية أو الملكية التي سوف تقع لمن يتعرض للوحات بالسوء من اللصوص أو مغتصبي الأراضي أو مغتصبي قرابين المعبد المرتبة في الهبة، وكذلك المزايا الدنيوية والنعيم الأخروي الذي سيتمتع به كل من اهتم باللوحة وصيانتها ذاتها أولا، ثم عمل على تنفيذ الشروط الواردة فيها ثانية وأفردت الباحثة جزءا منفردا من مباحث الرسالة لسرد أجزاء من هذه الصيغ وترتيب ظهورها على اللوحات.

ولكن يوجد هنا سؤال لقد قدمت هذه اللوحات في العصر الأخير من عصور الحضارة الفرعونية فهل كانت نصوصها تعبر عن خصائص اللغة في تلك المرحلة؟ وللإجابة عن هذا السؤال يجدر ذكر نشأة هذه اللغة ثم خصائصها، وذلك حتي يتسنى تطبيق ما أفرده الباحثين عنها على نصوص اللوحات موضوع الدراسة.

نشأة لغة العصر الأخير[١٣]:

كان "أدولف إرمان" هو أول من لاحظ وجود شكلين مكتوبين من اللغة، والتي تفصل اللغة المتكلم بها *Spoken Language* عن المجموعات اللغوية الأخرى وذلك عام ١٨٨. في الطبعة الأولى لكتابه *Neuägyptische Grammatik* حيث

عرّفها في (ص١) بأنها "اللغة العامية Vulgärsprache للدولة الحديثة"، والتي يمكن أن نقرأها بدءا من هذه الفترة، ولكن لا يوجد لدينا منها مادة وافرة حتي الأسرات التاسعة عشرة والعشرين. وفي طبعته الثانية من الكتاب في عام ١٩٣٣، قرر إرمان في (ص ٢) أن "اللغة المصرية المتأخرة – أو الأخيرة" قد استخدمت كصيغة كتابية للأدب منذ عهد الملك " أمنحتب الرابع" (حوالي ١٣٥٠ ق.م). ولقد سماها "زيتة" في عام ١٩٣٣ "اللغة الدارجة أو العامية" (Umgangssprache) لدولة طيبة الحديثة، ووصفها بأنها لغة الحديث التي ارتفعت لتصير لغة الكتابة الأدبية. ولقد أشار "جاردنر" إلى أن اللغة المصرية الأخيرة، الدارجة للأسرات من السابعة عشرة وحتى الرابعة والعشرين، توجد بصفة رئيسية في وثائق العمل والخطابات،ولكن توجد أيضا في القصص والأشكال الأدبية الأخرى، وإلى حد معين على الآثار الرسمية بدءا من الأسرة التاسعة عشرة وصاعدا وبكلمات أخرى، فهي توجد على الوثائق الأدبية وغير الأدبية.

ومن التعريفات المذكورة بأعلاه خلص "بكير" إلى أن " لغة العصر الأخير" هي: لغة الكلام الموّثقة للدولة الحديثة وللفترة الأخيرة من الأسرات السابعة عشرة وحتى الرابعة والغشرين. وأن أول ظهور لها كلغة مكتوبة قد ورد نحو نهاية الأسرة السابعة عشرة. وأنها قد صارت لغة تسجيل الأدب خلال عهد الملك "أمنحتب الرابع" (اخناتون) وحتى أنه قد تم استخدامها في التعبد (الترانيم أو التراتيل).

وعلى أية حال فإن "بكير" يركز على أن المصرية المتأخرة لم تكن البتة تطورا لمراحل أسبق من اللغة، ولكنها كانت شكلا منفصلا أو كما قال "زيتة" (إنها لغة شقيقة وليست ابنة).

خصائص لغة العصر الأخير:

١- إهمال استخدام علامات الحركة أو ما نطلق عليه في اللغة العربية علامات التشكيل وهي الفتحة والضمة والكسرة وصارت العلامات الدالة عليها يلزمها استخدام حرف أو علامة المد، مع استخدام العلامة ذات الدلالة الثنائية الحروف بدلا من الحرف الواحد المشترك معها في نفس النطق *s3* بدلا من *s* مثلا.

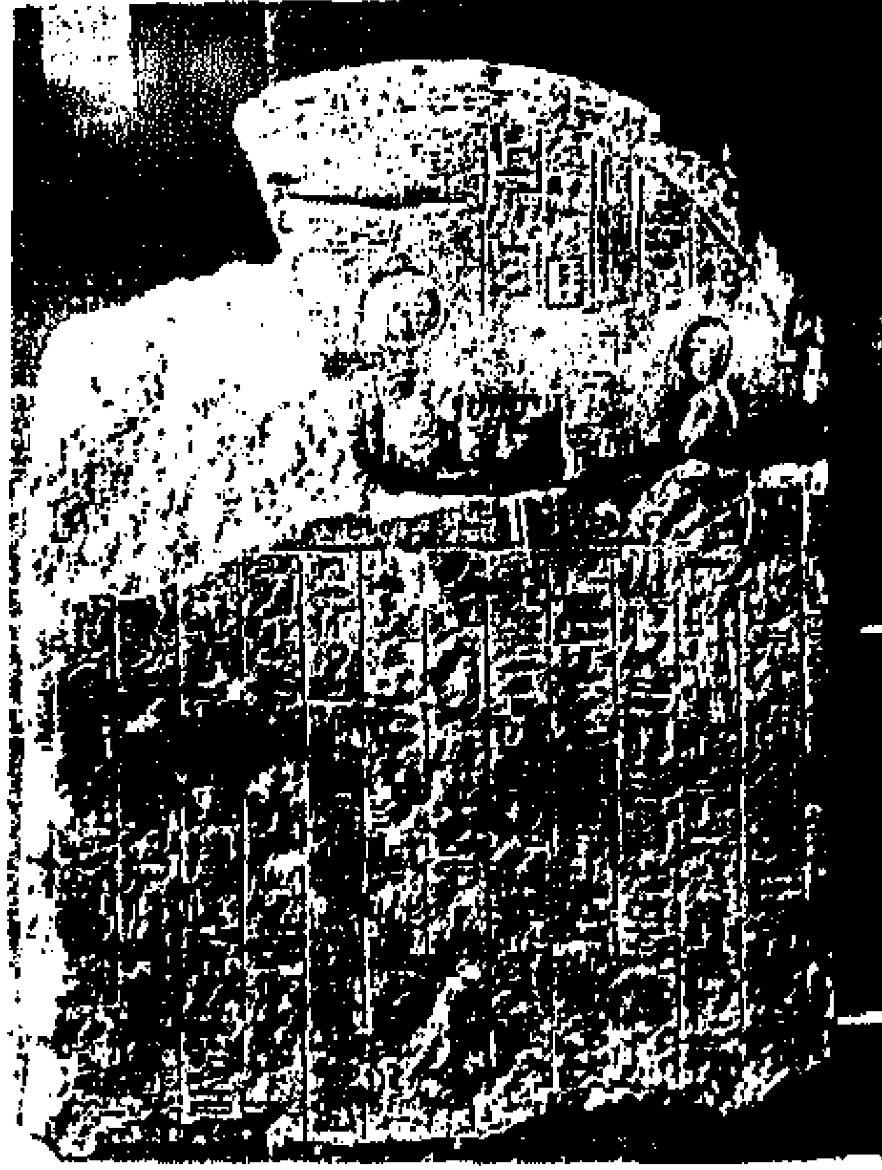
٢- الميل إلى التوسع في استخدام علامات غير ضرورية. وربما يعزى ذلك إلى تقليد مفاده أن الكاتب يبدأ بكتابة المعنى الأوّلي لصوتيات الكلمة بدون الالتفات إلى سياق الكلام أو مغزى الكلمة، ثم يدرك بعد ذلك بأنه يجب أن تضاف مخصصات لتلائم المعنى النهائي للكلمة، وكما يرى "إرمان" (هامش،كتابه *١٧- هنا هامش ٣، ص ٥) فإن هذا التوسع يعكس قدرة الكاتب على التدوين، وبعيدا تماما عن الرغبة في ملىء المسافات الفارغة.

٣- اختفاء تاء التأنيث النهائية كنهاية غير منطوقة للكلمة وصعوبة تمييزها من التاء الأخيرة في الكلمة (التاء المربوطة في العربية والمصرية القديمة) وذلك لخلط استخدام أداة الإشارة المذكرة *P3* مع المصدر المؤنث *t3*.

٤- تم استخدام حرف *n* قبل نهاية الكلمة التي يكون آخر حروفها *w* أو *y* وذلك كي تمنع تحويل أو إدغام الحرف الأخير مثل الحال في كلمة *mnw*، وهي تشبه "نون الوقاية" في اللغة العربية في رأي "بكير" (ص٥).

ظهرت معان أخرى لكلمات قديمة، وتم استخدام هذه المعاني بدلا من نظائرها القديمة مثل كلمة "ابن" فكانت تدل عليها كلمة *s3* (سا) وصارت بديلتها كلمة *šri* (شري)، كلمة "الأول – أو الرئيس" كانت *tpy*(تبي) وصارت *ḥ3ty* (حاتي)، كلمة

"يقتل" كانت *sm3* (سما) وصارت *ḫdb* (غضب أو ختب) وغيرها أمثلـــة عديـــدة أوردها بكير (ص ٦).



(صورة رقم١) اللوحة G وفيها "نفر إيب رع" بالمنظر العلوي المتعبد راكعا(⇨) تتدلى ذراعاه إلى الأرض، ويظهر الثور حابي واقفا (⇨) وقد أقيمت أمامه مائدة قرابين

حواشي الفصل الرابع

---

[1] Vercoutter 1968, p. 48

[2] إيمت:نبيشة الحالية فى شرق الدلتا، وهى تقع غرب مدينة القنطرة. (Gardiner, Onom.II, 171*). أما عن لقب "مدير ثروات (المعبد)" فقد كان لقبا حقيقيا وليس شرفيا وظل مستخدما خلال العصر البطلمى (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.51 -note A)

[3] يذكر "فركوتيه" اسم الربة "ميثير" وهى إحدى صور إيزة والتى كانت معروفة من نصوص الأهرامات، ووجد لقب مماثل لكاهنة هذه المعبودة على إحدى لوحات السيرابيوم SIM 4135=*RT* 22، (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.51 -note B) ولكن الكتابة الخاصة بالاسم فى السطر الأول من النص تعطى اسم المعبودة "محت" =وينقصها حرف التاء و رمز السمكة، ثم الصفة *wrt*، ثم الفراغ التالي والذى يحتمل أن يكون به مخصص الإلهة.

[4] الصفة *Nb pḥty* "عظيم القوة" كان يلقب به الملوك والآلهة (cf. Wb.1, 540)، ولكن فى السيرابيوم فلم يكن صفة ولكن كان لقبا يمنح لموظف، ولقد وجد فى الحقبة الأخيرة فى أماكن أخرى خلاف السيرابيوم،وربما كان مرتبطا بصفة من صفات المعبود بتاح بنفس معنى اللقب الوظيفي (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.51 -note E)

[5] حرفيا: "ذلك الذى يطوى الأذرع" وهذا اللقب موجود بالسرابيوم وخاص بعدد من الكهنة والذى يجب أن يكتب لقبهم مع الذراعين (cf. Wb.5, 21, ref. 5)، ويمكن تقريب اللقب من الوضعية التى تصور المكرسين فى مناظر كثيرة على اللوحات تتدلى أذرعهم نحو الأرض ومن بينها منظر اللوحة ، (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.52 -note H)

[6] كلمة *sḏt.* التى جاءت بدلا من *sḏ* (Wb.4, 365) تلائم المعنى العام للجملة، على الرغم من أن كلمة *msḏt* تعنى زى خاص بالملك أو الآلهة (cf. Pyr., 416 b) ولكن لا محل لها هنا.

[7] الكلمة *ḫwrw* تعنى الناس القليلي الأهمية (cf. Wb. 3, 55, ref. 8)، ويتلاحظ توازى ذكر الكلمة بلفظ آخر فى النص E حيث وردت بكلمة *šw3w* بينما وردت بنفس الكلمة الواردة فى نصنا الحالي، وهى وبينما تعنى الدهماء ولكنها قد تعنى أيضا الباكين فى إشارة لهؤلاء البسطاء الذين كان من الواضح التصاقهم الشديد بعبادة أبيس كما ورد عن "هيرودوت" وعن" ديودور" – (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.52 -note L)

[8] الكلمة *ng ḫrw* وتعنى "الهتاف" أو "الصراخ" وهى مناسبة للجملة (cf. Wb.2,348, ref.5)

[9] تأتى الكلمة بمعنى "صالة التحنيط" (Wb.4, 52, ref.17) وقد تعنى مكان آخر للتطهير يمكث فيه الثور كطقس من طقوس الجنازة (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G),P.53~54 -note R)

[10] كلمة *ʿbt* ، تعنى أداة طقسية للاحتفالات (Faulk. 1964, p.40)، وكذلك كلمة سقن؟؟

[11] سيلم حسن: مصر القديمة، ج ١١، ص ٢٢٨

[12] AR: Vol. IV, p. 465

[13] Bakir, 1984,p. 1-2

الفصل الخامس

مراتب الكهنة مقدمي اللوحات و الكهنة الموكول لهم الهبات

الألقاب الرئيسية للكهنة :

ارتبطت اللوحات محل الدراسة بالكهنة على مختلف درجاتهم، ليس فقط كمقدمين ومكرسّين للوحات التعبدية المنذورة للمعبودة المختلفة، بل أيضا كمستقبلين لهبات الأتقياء التي أوقفوها على مختلف المعابد والمقاصير الإلهية كضمانة لحصولهم على ترتيبات جنازية وشعائر تؤدي لحسابهم بعد وفاة الواهب.وأخيرا فهم من كان يوكل لهم إدارة تلك الأوقاف وتوريثها لنسلهم خلفا عن سلف لضمان استمرارية تأدية الشعائر للواهب وكانوا يقومون بحفظ تلك الهبات بتسجيلها في محفوظات المعبد أو تثبيتها على حدود الأرض الموهوبة، وكذلك رعاية وضع اللوحات المنذورة في مكان لائق في ساحات المعابد والمقاصير، وإذا تطّلب الأمر القيام بإخفائها في حال حدوث أي اضطرابات سياسية أو عسكرية قد تؤدي لتدمير ذخائر المعبد والأمانات المحفوظة فيه.

ولم يقتصر ذكر الكهنة على اللوحات بتصويرهم بالمنظر الموجود على اللوحة، وهذا مفهوم في حالة ما قدم أحد الكهنة لوحة للتعبد لإله ما فهو يحرص عادة على أن يذكر نسبه وحسبه، وسائر أسماء أقرباءه وخاصة إذا كانوا ممن يحملون ألقابا شرفية أو رسمية أو كهنوتية تباهيا، وكنوع من الحث لمن سيرى اللوحة على الحفاظ عليها، فهذا هو الغرض من تقديمها، أي أن يظل اسمه مذكورا فلا يموت موتا أبديا ما دام اسمه يذكر على الأرض وفي مكان طاهر كالمعبد أو مقصورة الدفن.

وهم وحتى إن لم يكونوا هم الناذرين للوحة، فقد كانت تذكر أسمائهم ووظائفهم بالتفصيل لأن لهم مهمة محددة عليهم القيام بها ألا وهي حفظ الوقفية التي كرسّت اللوحة من أجلها، وليثبت الكاهن منهم أحقيته في الأرض، أو نصيبه من القربان الموهوب باللوحة وذلك في حال ما أراد كاهن آخر أو مدني الاستيلاء على هذا النصيب المفروض.

ونظرا لأن طبقات الكهان وتنظيم هيئة المعبد كانت أكثر ظهورا مثل غيرها من تنظيمات المجتمع المصري في الدولة الحديثة، لذا فستوجز الباحثة هنا تطور ألقاب الكهنة منذ الدولة الحديثة والتي كانت كذلك أقرب الفترات للفترة المعنية بالدراسة وأكثرها تأثيرا عليها، فالدولة الحديثة كانت السلف المباشر لفترة الدراسة، وبالتالي كان تنظيم هيئة المعبد صغيرا كان أو كبيرا هو ما ظل مستخدما في فترة الدراسة حتي وإن زادت عليه بعض التطورات بحكم الظروف الاقتصادية أو السياسية وتطور مفهوم المصريين للدين والعبادة.

كانت الألقاب الأكثر استخداما لكهنة معابد الكبرى في الدولة الحديثة هي لقب "المطهر" *wꜥb*، و "خادم المعبود" *ḥm nṯr* وأخيرا "الأب الإلهي" *it nṯr*. وعلى لوحات السرابيوم لم تكن هذه الألقاب على نفس الدرجة من الظهور فقد تم إهمال لقب المطهر، وفي الواقع فإن لقبي خادم المعبود والأب الإلهي كانا متلازمين بشدة في طبقات الكهنة أكثر مما يتلازم ألقاب أخرى مثل الكاهن "سم" *sm* والكاهن "المطلع على الأسرار" *ḥry sštꜣ*.

التدرج الكهنوتي للألقاب *wꜥb* و*ḫry – ḥbt* و*sm* و*it nṯr* و *ḥm nṯr* في الدولة الحديثة:

الكاهن المطهر "وعب" *wꜥb*:

إن لقب الكاهن المطهر *wʿb* كان هو الأكثر شيوعا في الدولة الحديثة لوصف الكاهن، ويرجع الاسم إلى عملية التطهير التي تتم بالغسل، والذي كان الخطوة المبدئية للقيام بالطقوس التعبدية، وكان يتم ثلاث مرات يوميا مواكبا لتقديم القرابين للإله وحصولهم على البركات من المذبح.

ولتخصيص أكثر فقد كان الكاهن المطهر هو الكاهن العادي المختص باستقبال الرتب الأعلى من الكهنة والذين كانوا كهنة مطهرين هم أيضا كبداية لتدرج رتبهم الكهنوتية فلقب المطهر *wʿb* يجب أن يسبق اللقب الأعلى وقد يظهر لقب *wʿb* وحده أو يرتبط بلقب تال له. فقد كانت مرتبة الوعب هي الدرجة الأولى التي ينبغي أن يبدأ بها الكهنة طريقهم نحو الدرجات الأعلى– غالبا.

ويتم تهيئة الكهنة المطهرين في المدارس الدينية، ومن الثابت أن الموظفين المدنيين كان يمكنهم من بداية احترافهم لوظائفهم الحصول على لقب *wʿb* ويفترض أنهم كانوا يتلقون تدريبا مزدوجا، أحد شقيه إداري والآخر كهنوتي وبذا يمكنهم الخدمة في المعبد بالوظائف الإدارة المالية وغيرها من وظائف المعبد . ولهم اختصاصات إدارية أيضا تتمثل في الإشراف على النحاتين والرسامين والحفارين والكتبة التابعين للمعبد، وكان بعضهم يعمل بوابا للمعبد[1]

ويمكن تقسيم الكهنة المطهرين العاملين في المعبد لأربع مراتب أو نحو ذلك طبقا لوظائفهم الكهنوتية لتنظيم وتدوير مهام الكاهن *wʿb* " في شهره " *imy ꜣbd.f* تبعا لخدمتهم الشهرية بالمعبد. ويتضح ذلك من تلقيب البعض منهم بلقب " المطهر في المقدمة " *wʿb m ḥꜣt* وهم من يحملون القارب المقدس للإله في الاحتفالات، ولكن فربما لا يمثل هذا التخصص دواما كاملا للكاهن بل يتم في المناسبات ولا يعمم بصورة دائمة على أشخاص بعينهم.

ويظهر لقب آخر يرتبط بالمراتب الأربعة للكاهن *wʿb* ظهـــر في كهنـــوت المعبود بتاح بالكرنك وهو لقب

" المتقدم الأعياد " ؟ *ḫry – ḥbt* وقد حمل هذا اللقب اثنـــان مـــن الكهنـــة المطهرين من الأربع كهان الذين حملوا لقب المطهر *wʿb*.

وارتبط الكاهن المطهر بتقسيم الأوقاف التي ظهرت بعد الدولة الحديثة فقـــد احتاجت عملية الحفاظ على الوقف وتنفيذ شروط الواهب أربعة متخصصين كمـــا يلي :

١. الكاهن المختص بأداء الطقوس، ويدعى بالمصرية وتنطق "عرس"*ʿrs* .
٢. الكاهن المختص بإضاءة المقصورة ويـــدعى بالمـــصرية *sḥḏ* . وتنطـــق "ســـحج" أي الذي يسبب الإضاءة، فحرف السين هنا سببي.
٣. الحارس ويدعى بالمصرية *rsy* وتنطق " رسي".
٤. الحارس الليلي ويدعى بالمصرية *wrš* . وتنطق "ورش".

ويحوز الكاهن المطهر العظيم *wʿb – ʿ3* مرتبة أعلى من المطهـــر العـــادي، وكان اللقب يطلق أيضا على بعض الحرفيين إذا لم يكونوا مرتبطين بطقوس العبـــادة اليومية، ولكن كان عليهم الدخول للأماكن المحرمة وتأدية عملهم بصورة مرضية لذا فيجب عليهم معرفة الكهنوت حتي يتمكنوا من التعامـــل مـــع الأدوات الدينيـــة وتشغيلها[٢] .

ولقد شاعت كلمة وعب واستخدم كلقب فخري لطبقة العمـــال المـــؤقتين التابعة للمعبد والتي كانت تقوم بالخدمة لمدة شهر واحد مرة كـــل أربعـــة شـــهور. ونستطيع القول بأن فئة الوعب كانت هى القاعدة العريضة للكهنوت داخل المعابد.

الكاهن المرتل " خري حبت " *ḫry – ḥbt*:

عمل الكاهن المرتل *ḥry – ḥbt* يتطلب دراسات وقدرات فكان يصعب إسناد الوظيفة لشاغلها بالترقية العادية.

والواقع أن المعنى الحرفي للقب "خري حبت" هو "من يحمل كتاب الطقوس"، وكثيرا ما تصورهم المناظر بكتب يقرءون منها، وعلى ذلك فقد كان الكاهن المرتل يتولى قراءة وترتيل الكتب المقدسة التي تحتوى في نصوصها الدينية القديمة –وفقا للمعتقدات الدينية المصرية– قوة سحرية مخبوءة فيها.

وفضلا عن ذلك فقد كان الكهنة القراء يكلفون بملاحظة الشعائر الدينية.

كما أنهم كانوا متخصصين في فن الأدهنة، وهم يمارسون هذا العمل بصفتهم أطباء.

وكنتيجة لاعتبار الخرى حبت شبه مستقل عن بقية طبقات الكهنة فقد كان هناك مستويات داخل الوظيفة ذاتها فهناك الكاهن المرتل الأول للملك، كما نعرف أن الخري حبت العادي كان يتغير كل شهر مع المجموعة المؤقتة بينما الكاهن المرتل الكبير *tpy ḥry ḥb* كان يخدم طوال السنة في المعبد، وكان الخري حب يأخذ نصيبه من القرابين اليومية المقدسة للإله.

ومن واجبات الخرى حبت أيضا أنه كان يبخر تمثال المعبود والملك في الاحتفالات، وكان يمارس التعليم الدينى في الإدارات المتصلة بالمعابد[٣]

الكاهن "سم" أو "ستم" *sm*:

من الألقاب الكهنوتية الشائعة لقب "سم" *sm* الذي كان يكتب أحيانا "ستم"، ويرى الدكتور / جمعة أن القراءة القديمة للقب كانت بغير التاء بينما ظهرت الكتابة بحرف التاء في عصر الأسرة التاسعة عشر.

لا يوجد بالقطع اختلاف بين لقب *sm* ولقب *stm* فقد كانا شكلين مختلفين لنفس الكلمة بوضع الحرف الأوسط والذي تم إهماله تماما من النساخ والكتاب.

وقد لوحظ أن الكاهن سم *sm* كان يتميز طوال العصر الفرعوني بارتداء جلد الفهد*، كما كان يتميز أيضا بالضفيرة المدلاة على جانب الرأس. وهاتان الميزتان ترجعان في أصلهما إلى أردية أمراء البيت المالك، وفي هذا ما يشير إلى أن اللقب ظهر في بادىء الأمر بين الأمراء وكان الأمير الذي يحمل هذا اللقب يظهر كمساعد لوالده الملك، ونائب عنه، وفي الدولة القديمة حمل اللقب الأمراء ومن بعدهم الوزراء، وكان حامله يلقب ككاهن سم للملك أو لأحد المعبودات، وقد اتخذ كبار كهنة منف هذا اللقب في عصر متأخر بعض الشيء بجانب لقبهم وهذا بدءا من الأسرة الثانية عشرة في تقدير "جاردنر". وكان هذا الكاهن يتولى مهمة تغيير ملابس تمثال المعبود وتبخيره وتعطيره يوميا، أو حسب طقوس المعبد الذي يتولى الخدمة فيه.

* الحيوان على وجه التحديد هو من فصيلة الفهود ولكن ليس **Leopard** ولكن هو الفصيلة القريبة الشبه بالفهد واسمه **Gepard** وهو يشبه الفهد ولكن تنمو مخالبه وحتى سن الأربعة أشهر من عمره ثم تظل هذه المخالب بارزة باستمرار لا تدخل إلى جيوبها لامتلاء تلك الجيوب بمادة دهنية، وهو ذات الشكل الذى رسم به المصرين القدامى هذا الحيوان – أي بمخالب مشرعة، وهو ضخم الجثة بالقياس إلى رشاقة الفهد، يتميز برقبة غليظة، ولون الجد هو ذات لون جلد الفهد ولكن البقع المرقطة على الجلد تمثل دوائر ذوات حواف سوداء على الجلد، تختلف عن النقاط السوداء المختلفة الأحجام على جلد الفهد، وهو ليس سريع الحركة كالفهد[٤].(صور أرقام ١ و ٢)

كان اللقب معروفا منذ الأسرة الفرعونية الأولى، وكان في الأصل يطلق على الابن الأكبر للملك والذي كان باستطاعته أن يحل محله عند خدمة المعبودات ، وأن يصبح وسيطا بين الملك وشعبه. وبنهاية الأسرة الثالثة شاع اللقب ولم يبق مقصورا على ولى العهد، ولكن يعطى كلقب يحمله من يقوم بدور الأبناء في تأدية الطقوس الدينية الملكية. إن الكاهن *sm* كان يشترك في طقوس ارتداء الملابس والزينة الملكية، وصار يتبعه منذ الأسرة الرابعة لقبا آخر هو *ḫrp snḏwt nbt*، وخلال الأسرة السادسة كان لقب *sm* ارتبط اللقب أيضا بلقب *wr ḫrp ḥmwt* وحامله هو

الكاهن الكبير للرب بتاح في منف، ومع زيادة أعداد كهنة *sm* فقد تم توزيعهم على المقاصير المختلفة للمعبودين بتاح وسوكر.

لقد اشترك الأبناء الملكيين وأبناء العامة مع كهنة *sm* في أداء طقسة فتح الفم الخاصة بالتماثيل الجنازية و الإلهية وكان لهؤلاء الأبناء ألقابهم الخاصة مثل "الابن حبيبه *sꜣ mr.f* " ولقب " عامود أمه *iwn mwt.f*".

الإيت نتر *it nṯr*: (الوالد المقدس) أو (والد المعبود)

لدينا أمثلة عديدة منذ "بتاح حتب" في الدولة القديمة و من عهدي الملك "بي الثاني" والملك "أمنحتب الثالث" و إلى نهاية التاريخ الفرعوني، ومن خلال هؤلاء الذين حملوا لقب إيت نتر *it nṯr* خرج الباحثون بآراء متقاربة عن اللقب، فقد ذكر لبيب حبشي أن هذا المنصب – على الأقل في العصر المتوسط الأول – كان يعطى للشخصيات الهامة التي تلعب دورا في التاريخ المصري القديم وبصفة خاصة عند تأسيس أسرة جديدة، وأوضح "برستد" أن هذا اللقب كان يحمله بعض الشخصيات التي تقوم بتربية الفرعون في صغره، بينما يرى جاردنر أن اللقب "إيت نتر" *it nṯr* أو "إيت نتر مرى نتر *it nṯr Mry nṯr* " أي "والد المعبود" و"محبوب المعبود" كانت تطلق على فرد ملكي أو غير ملكي على السواء، والعامل المشترك في هذه التراكيب هو الملك الحي، الذي يعد حامل اللقب بمثابة والده سواء بالفعل أو المصاهرة، أو باعتبار ما له من منزلة سامية أو سن متقدمة أو حكمة ممتازة، ونظرا لوجود بعض من الكهنة من ملاك الأراضي من عهد الملك "رعمسيس الخامس" – ثم باقي الأسرات أثناء الفترة المعنية بالدراسة– فكان اللقب هنا أقرب ما يكون درجة وظيفية منه كلقب فخري.

ويمكننا القول أنه منذ الأسرة الثامنة عشرة – وفي طيبة بوجه خاص– (وفي معابد آمون عموما) يعتبر الإيت نتر (الأب المقدس) مرادفا للقب حم نتر (خادم المعبود).

بينما يرى (Prevout) أن لقب الأب الإلهي *it ntr* كان في البداية لقبا من ألقاب الحاشية الملكية حيث كانت الكلمة تعود على الملك فكان اللقب يمنح لوالده أو لحميه (أبو زوجته) في الدولتين القديمة والحديثة وكان اللقب يمنح أيضا لبعض أفراد أسرة الزوجة الملكية مثلما هو الحال في عهد الملك "أمنحتب الثاني" وقد حمله الملك "أي" قبل أن يعتلي العرش، وتم منح اللقب بعد ذلك لأفراد من الطبقة العليا ليس لهم أدنى صلة قرابة بالملك.

خدم المعبود "حمو نتر" *ḥm nṯr*:

كان الخادم الإلهي *ḥm nṯr* في الدولة القديمة وفي كل مدينة هو كاهن مؤدي للطقوس الخاصة بالمعبود المحلي تحت سلطة الحاكم *ḥ3ty-ʿ* والذي يمثل بدوره السلطة الملكية في المدينة. وفي النظام الكهنوتي توجد أنظمة مشابهة لما وجد في الدولة القديمة ظهرت في عهدي الملكة "حتشبسوت" والملك "تحوتمس الثالث" من الأسرة الثامنة عشرة، وكان الإكليروس يضم جماعات ذات إيرادات موقوفة على وظيفة *ḥm nṯr* تنتظم تحت سلطة خادم المعبود الأول للمعبد.

كانت إدارة المعبد، وشئون أفراده وخاصة بالنسبة للمعابد الكبرى والمتوسطة، ينتظم فيها العمل من خلال فئات أربع من الكهنة يرأسهم "خادم المعبود الأول" *ḥm nṯr tpy* وينتمي الكهنة المطهرون البسطاء للفئة الرابعة والأخيرة من خدام المعبود ومن نوعية وظائف خدم المعبود ظهرت أيضا وظيفة "خادم المعبود في شهره فوق رئيسه" *ḥm nṯr imy 3bd.f s3 tpy*. وكذلك لقب "خادم المعبود المجدد" *ḥm nṯr wḥm* والذي كان يختص بتلاوة النصوص شفاهة ويمتد اختصاصه لتفسير وحتى

المعبود وهي الوظيفة التي استرعت انتباه اليونانيين، وكانت أصل ترجمتهم لوظيفة *ḥm nṯr* بأنه "الكاهن المتنبىء" Prophet.

وهم كهنة العبادة الأساسيين الذين يسمح لهم بخدمة المعبود وما تستلزمه هذه الخدمة من الدخول لقدس الأقداس وفتح الناووس ورؤية المعبود، ويبدو أن هذا الشرف كان وقفا على من يدخل في نطاق "الحمو نتر"

وبهذا المعنى فقد شكل الحمو نتر طبقة رئيسية من الكهنة عرفت في المعابد منذ الدولتين القديمة والوسطى، وكان على رأسهم مشرف يعتبر في الوقت نفسه مدير المعبد والكاهن الأكبر.، وكان أمير الإقليم أو المقاطعة يشغل هذا المنصب، وغالبا ما كان هذا الإشراف اسميا.

وفي الدولة الحديثة نستطيع أن نحصى أربع درجات.من الحم نتر هى الكاهن الأول والثاني والثالث والرابع.

على أننا يمكن أن نضيف إلى هذه الدرجات الأربع درجة خامسة من صغار الكهنة الذين لم ينضموا بعد إلى إحدى هذه الفئات، وهم ما يمكن أن نسميهم الحمو نتر العاديين وكان ترتيبهم أقل من الحم نتر من الدرجة الرابعة.

وبطبيعة الحال، أن معلوماتنا عن الحمو نتو تتناسب مع درجاتهم، فنحن نعرف الكثير عن الكاهن الأول بينما تتناقص معلوماتنا تدريجيا بالنسبة لباقي الدرجات.

كان الكاهن الأكبر وخاصة في المعابد الرئيسية شخصية بالغة الأهمية من الناحية الدينية والسياسية، حيث قد يتدرج الكاهن في المناصب حتي يصل إلى هذا المنصب أو قد يعينه الملك مباشرة ككاهن أكبر تبعا للظروف السياسية[٦]. وبالنسبة للواجبات المفروضة على الكاهن الأول فهى بالإجمال كالتالي:

كان هو من ينوب عن الملك في الخدمة اليومية كما كان يقود الاحتفالات في الأعياد.، كما كانت عليه واجبات إدارية ليؤديها فقد كان مسئولا عن أعمال البناء

والتشييد لتوسيع المعبد وإصلاحه، وكان يشرف على بيت الخزينة الخاص بـــالمعبود، ويشرف على مخازن الغلال، وكذلك كان قائدا لجند المعبود التابعين لمعبده. وكـــان أشهرهم هو الكاهن "حريحور" الذي استولى على العرش ووضع اسمه ولقبه ككاهن سابقا على اسمه المتضمن في خانة ملكية (الخرطوش) ليدلل على كونه يتشرف بمنصبه الكهنوتي الذي أوصله لسدة العرش.

وقد كانت واجبات الكاهن الثاني هى صورة مصغرة لواجبات الكاهن الأول فهو من ينوب عنه في أداء بعض أو كل المهام الموكولة إليه لغيابه عن المعبد في نشاط خارجي تستدعيه الوظائف الكهنوتية التي يشغلها في عدة معابد – نظـــرا لـــشغف الكهنة بتكديس الألقاب من الناحية الشرفية والمادية والسياسية – وتقل واجبـــات الكاهنين الثالث والرابع عن ذلك بل وقد تتداخل بحيث لا يمكن التفريق بينها.

تكديس الألقاب :

حرص الكهنة على الحصول على الألقاب الحقيقي منها والشرفي كنوع مـــن الوجاهة الاجتماعية ونيل ما لهذه الوظائف والألقاب من مخصصات ومن الأمثلة على ذلك اللوحة (O) من لوحات السيرابيوم.

تحمل هذه اللوحة رقم ٤١١٢ في ترقيم "مارييت"، (صورة رقم ٣)

لقد اختفي الجزء الأعلى من اللوحة، ويشغل النص الهيروغليفي المكون مـــن سبعة عشر سطرا (⇨) الجزء السفلى من اللوحة، ولقد اختفي مع الجزء العلـــوي جزء من السطرين الأول والثاني من النص، ويشبههما الـــسطرين الحـــادي عـــشر والسابع عشر في تكرار الألقاب، وتفصل خطوط محفورة فيما بين سطور الكتابة.

النص

ḥt – Bity ḥm – nṯr ḥḳt nb] ꜥꜣ [*" 1- imꜣḫw ḫr Ptḥ – ḥp –Wsir …*
ḥr – wr Nḫbt nbt Nḫb ….. ꜣbḏw – Ptḥ 2- ḥm – nṯr tꜣ ḏr tpy n pr Ptḥ
imy-r pr idnw n pr Ptḥ nb spwt – rsyt ḥm – nṯr Ptḥ nb spw [t- mḥyt]

*ḥm – nṯr ḥp – ˁnḫ (W3ḥ ib Rˁ ⊐ mry – Nit 3- s3 im3ḫw ḫry – ḥb ḥry – tp (Wḏ3 ḥr rsnt) m3ˁ – ḫrw ir.n sššt – sḫmt (Wḏ mry Ptḥ hrt) 4- ḏd.f (:) ink sḥˁ – iḳr ḫnty – spwt w3ḥ – ib rḫ nb nfr bnr sp 3 iḳr – sḫrw 5- dns … cpr m rḫ gm ts m p3w.f šˁw ḳs s(w) gm gr ḥss m ḳi.f 6- ḏd nfr wḥm nfr irt(y) ḥss st nṯr.f irt(y) ḥss st ḥ3ty.f ir mr rmṯ 7- s-m3ˁ pw mr nṯrw nbw wn irt rˁ-nb 8- ir sš nb rḫ iš wˁbw ḥmw – nṯr i3wt nb(w) nṯ n-sw ˁḳ ḥt- k3 ḥp – Wsir 9- ḥs.sn mnw pn iw.f r sr n niwt.f im3ḫw n spt.f ḏr nṯ nw nb? Ib m-ḫt spwt 1.- wn.i ḥr nṯr mw ḏr hrw ms sw im.f r ḥst.i ˁḥˁ m nḏmwy ib ir.tw (n.i) r ir ḏr m – p3ḥ ḥs rdi sw ḥr w3t [nṯr] 11- s3.f i3w / smsw mr.f it – nṯr rḫ – n-sw ḫrp – ḥwt (Wn r) ḥry – P s3 – pn m 3ḫt 12- ḥm – nṯr(t)** Rnnt n pr – Ptḥ ḥm – nṯr Wsir …. Inpw – ḥḏ ḥm – nṯr Wsir – ity ḥr ib ḥt – Nt 13- ḥm – nṯr(t)** Mḥnt ḥm – nṯr(t)** stt ḫb w3t rsyt – mḥyt ….ḥm – nṯr ḥm – nṯr ḥr ḫb rsyt – mḥyt (W3ḏ ḥr Rsnt) ir n im3ḫw ḫr ḥp – Wsir stt – m – ḫbyt s3(t)* it – nṯr rḫ – n-sw ḫrp – ḥwt (Wn r) ḥry – P ḥm nṯr ḥr – ḫbyt rsyt – mḥyt (ḫwi Psmṯk) 14- sn.f it – nṯr rḫ – n-sw ḫrp – ḥwt (Wn r) ḥry – P Psmṯk s3 Nt 15- mnˁ w3ḥ nn sk ḏt 16- […ir p3 nty]w ˁḳty.fy ? (or: it – nṯr ˁḳ) m ḥt – k3 – [ḥp] – Wsir s-nfr mnw pn ir.n pw im3ḫw n n-sw im3ḫw ḫr ḥp – Wsir"*

" ١– المبجل من بتاح – سوكر – حابي – أوزير...العظيم، القصر الشمالي، خادم المعبود حقت سيد حور– ور (وللربة) نخبت سيدة نخب[٧] ... أبيدوس[٨] بتـــاح؟ ٢– خادم المعبود كبير كل رؤساء معبد (المعبود) بتاح، أمير القصر، أمين معبد بتاح سيد مقاطعات الجنوب، خادم المعبود بتاح سيد مقاطعات الشمال، خادم المعبود حابي الحي "واح إيب رع⊏ مرى نيت ٣– ابن المبجل، الكاهن المرتل، كبير الكهنة "وجا حور رسنت" صادق الصوت، المولود من مغنية (عازفة الصلصلة للربة) ســخمت "أوج مرى بتاح هرت" ٤– يقول: إنني نبيل ممتاز، على رأس المقاطعــات، ثابــت القلب، (من) يعرف الخير، الشريف في أفعاله، الطيب بالثلاثة، ممتاز الخطط ٥– أمين / كتوم (حرفيا: عنده معايير / أثقال)، مهيأ للمعرفة، من يجد الكلمــة الــصحيحة عندما تجب (يجب أن تقال)، أهل لأن يميل المرء نحوه، من يجد الصمت هو حــسنة (في ذاته)، (و) يعرف المدح بسلوكه فقط ؟ ٦– من يقول الطيب (و) يبلّغ الطيب،

تطور الديانة المصرية.

من يفعل ما يمدحه إلهه، من يفعل ما يرضى عنه سيده، والذي يفعل ما يحبه الخلائــق (كل الناس) ٧- بالنسبة لكل كاتب يعرف الطقوس، (و)الكهنة المطهرون، وخـــدم المعبود، وكل موظفي الملك الذين يدخلون ضيعة قرين حابي – أوزير (الـــسرابيوم) ٨- الذين يصونون هذه اللوحة (حرفيا: الأثر) فإنه سيكون عميد مدينته، ومبجل مقاطعته، سوف يعطى إنني حسن السلوك في عيون كل المقاطعات (حرفيا: بين كل المقاطعات) ٩- (و) إنني مخلص للإله (حرفيا: على ماء المعبود)، بعد اليوم الـــذي ولد فيه، وحتى ذلك اليوم الذي ينتهي فيه وجوده في بهجة. هل يمكن أن تـــصنع (لي ذلك) من أجل ما قد فعلته سلفا، (لأن) المصطفي هو من سيوضع على الطريـــق [الخاص بالمعبود] ١٠- ابنه البكر، حبيبه، الأب الإلهي، المعروف للملـــك، مـــدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" الذي على رأس (مدينة) پ "سا بن إم آخت"[٩] ١١- خادم المعبودة رننت لمعبد بتاح، خادم المعبود أوزير.... (لمدينة) أنبو حج (الجـــدار الأبيض – منف)، خادم المعبود أوزير، الأمير القاطن بمكان نيت١٢- خادم المعبود محنت، خادم المعبودات إيزيس الطرق، خادم المعبود حور الطـــرق[١٠] "واچ حـــور رسنت" ١٣- المولود من المبجل من حابي – أوزير، وإيزة الطريـــق ابـــن[١١] الأب الإلهي، المعروف للملك، مدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" الموجـــود علـــى رأس (مدينة) پ، خادم المعبودات محنت؟، خادم المعبود حور الطرق "خوى بسماتيك"، صادق الصوت ١٤- أخوه، الأب الإلهي، المعروف للملك، مدير الضياع (للتـــاج الأحمر) " ونرو"، الموجود على رأس (مدينة) پ "بسماتيك بن نيت" ١٥- حيـــث أنهم يثبتون ولا يفنون للأبد ١٦-[بالنسبة لهؤلاء الذين] يدخلون لمكان قرين حابي – أوزير (المقصورة) ويحسّنون هذا الأثر فسوف يكونون مبجلين من الملك، مبجلين لحابي – أوزير" (Vercoutter 1968, p. 94 - 97)

تعليق عام على النص:

يحتوي النص على طرازي لوحات السرابيوم : أي اللوحة المحتوية على سيرة الحياة ولوحة الأنساب . والجزء المحتوى على سيرة الحياة هو نموذج تقليدي يتضمن الصيغ المعتادة لسير الحياة الممدوحة، ومن ثم فنجد التأكيد الأساسي "لأنني كنت مخلصا للإله حابي منذ اليوم الذيْ ولد فيه" أسطر ١-٩.

النص يعتمد على شخصية المكرّس وعلى العائلة التي ينتمي إليها، وللأسف فإن الألقاب المنفية التي يحملها "واح إيب رع مرى نيت" هي ألقاب لوظائف عليا إقليمية. فنحن نلاحظ أن عددا من هذه الألقاب كان موجودا في ألقاب طوائف كهنة معبد بلدة أنتينوى (الشيخ عبادة) (١-٢) وفي الكاب.

نجد أن ابنه الأكبر كاهن للربة إيزة والمعبود حور في مصر السفلى (١- ١٢، ١٣)، وبالمثل عائلة زوجته (١ و ١٤)، ومن ثم فيجب أن نذكر بما إذا كان "واح إيب رع" لم يأت للسرابيوم لإحضار الهدايا الخاصة بمقاطعته والمخصصة لتحنيط الثور أبيس وفي هذه الحالة فإن الألقاب المنفية التي يحملها سوف تكون ألقابا شرفية، ربما تم منحها إليه بمناسبة الجنازة، ولكونه موظف "سام" من مصر العليا، فهو ولاشك موفد لمنف من الصعيد.

إن العائلة التي ينتمي إليها الواهب معروفة من لوحات أخرى بالسرابيوم، وخصوصا بالنص N والذي يتضح فيه بجلاء ما سلف، ونعرف من ذلك أن هذه العائلة قد عاشت بالتأكيد أثناء الغزو الفارسي الأول. وطبقا للألقاب التي حملها هؤلاء الأعضاء، فمن الواضح أنها بلغت قمة ثروتها أيام أواخر الفراعين الساويين وربما كان هذا يتعلق بأصلهم، وهذا يفسر العدد الكبير من الأقاليم المذكورة والذي يتوافق مع أقاليم هؤلاء الفراعين، والتي ظل أفراد هذه العائلة مرتبطين بها أثناء حكم الفرس. (Vercoutter 1968, p. 99)

وكذلك اللوحة (Q) وتحمل هذه اللوحة رقم ٤١٢٩ في ترقيم "ماريبت" وقد وجدت في الردهة الساوية – الفارسية في الأنفاق الكبيرة. واللوحة مقسمة إلى جزأين، الجزء العلوي ملون يرى فيه المعبود "أبيس" واقفا (⇨) أمامه مائدة قرابين تفصل بينه وبين رجل راكع (⇦)، يشغل الجزء الثاني من اللوحة نص مكون من ثمانية أسطر من الكتابة تجرى من اليسار لليمين، فصلت بينها مجموعة من الخطوط وهذا الجزء يمثل استثناءا من تلك التهدمات التي شملت سطح اللوحة وجزئها السفلى فبقى سليما. (Vercoutter 1968, p.1.5)

النص

" 1- imꜣẖw ẖr Ptḥ – skr – ḥp – Wsir it- nṯr ẖrp-ḥwt wn-r 2- ḥr-P (n) Wꜣḏt nb(t) Imt ẖnt n ḥt (Iꜥḥ-ms) ⊂ sꜣ imꜣẖw 3- (ẖr) Nt ḥry-tp (Psmṯk) ⊂ sꜣ Nt irir n tꜣ šri(t) iḥt 4- ḏd.f ink sꜥḥ mnḫ ḳdt sẖn ḥḥ m tpr 5- w.f wbꜣ-ib ḥr-mw-nṯr dwꜣ(.f) nṯrw spwt.f s-ꜣnḫ rn 6- m ḥwt.f iꜣm n snw.f irt-mr bw nb rmṯ di(.f) t n ḥḳr mw n 7- ib sšr n hꜣw ḳris imꜣẖw 8- iw t.f mn ḥnḳt.f ꜥpr ḥtp.f ẖr nb.f m tꜣ pn "

" ١– المبجل من بتاح – سوكر – حابي – أوزير، الأب الإلهي، مدير الضياع، الونرا ٢– رئيس (مدينة)بي للربة واچيت ربة إيمت (نبيشة)، عازف الصلصلة (الأفضل: صغير / ربيب معبد نيت (أحمس) ⊂ ابن المبجل ٣– من نيت، رئيس الكهنة المرتلين (بسماتيك) ⊂ بن نيت، المولود من (تا شيري إيحت) ٤– يقول: إنني نبيل، ذو شخصية ممتازة من يتم مدحه من الملايين بسبب كلماته ٥– (رجل) ذكي (حرفيا: مفتوح القلب) مخلص للإله، العابد لآلهة مقاطعاته[١٢] (رجل حي الاسم (حرفيا: مرتد / عائد حي – للحياة) ٦– في معبده (أي معبد حابي)، محبوب من إخوانه، من يعمل ما يحبه كل الناس، يعطى الخبز للجائع والماء إلى ٧– الظمآن والكساء للعاري[١٣]، ومن يدفن الأبرار ٨– (فلتسبب) أن يثبت خبزه، وأن تصب جعته، وأن يستقر في سلام تحت سيده في هذه الأرض "

تعليق "فركوتيه على اللوحة:

يركز "فركوتيه"[١٤] على:

- كون المكرّس مقيما في الدلتا وحضر للاشتراك في جنازة الثور المقدس ويستدل على ذلك من ألقابه والمدن المرتبط بالعمل بها.
- يظهر اختلاف هذا النص عما سبقه من سير الحياة الذاتية التي تضمنتها اللوحات المقدمة بالسرابيوم، فبينما يتمنى مكرسو لوحات السيرابيوم عمر مديد، وحظوة لدي المعبود، نجد نص لوحتنا يقترب من نصوص اللوحات الجنائزية التي يشغل بال مكرسيها دوام الحصول على القرابين، ويرغب صاحبها أيضا هنا في الدفن في نطاق الأرض التي يحكمها الحيوان المؤله.وهذا الطراز من الأمنيات نادر في لوحات السيرابيوم، ولكن يفسر ذلك رغبة المكرس في الانتفاع من حضوره الطقوس الجنائزية واشتراكه في الجنازة ذاتها بالحصول أيضا على منافع تتخطى ذلك تتمثل في القرابين والدفنة التي يعتبرها مباركة.

كهنة آمون رع في طيبة :

انفرد كهنة آمون، أو آمون المتحد مع رع باهتمام العديد من الباحثين وذلك نظرا للدور السياسى والاقتصادي الكبير الذي لعبوه في تشكيل تاريخ مصر الفرعونية لحقبة تاريخية طويلة تمتد بين ظهور إلههم المحلى كرب للدولة منذ الأسرة الثانية عشرة، ثم تعاظم دوره بعد أن اتخذه ملوك التحرير في الأسرة السابعة عشرة ليس كإلههم المحلى فقط بل كحامي للجيوش المصرية التي انتصرت وطردت الغزاة من الحقاو خاسوت (الهكسوس) تحت لواءه، ثم كإله لجيوش الفتح المصرية التي غزت البلدان المجاورة لمصر من الشرق والجنوب لتأمين حدودها وتكوين أول إمبراطورية في تاريخ العالم المكتوب. ثم بعد ذلك دورهم في تفريغ الخزائن الملكية لصالحهم مما أدي في النهاية لوقوع مصر تحت طائلة أزمة اقتصادية طاحنة تقلص معها دورها الدولي،

بل وحتى نفوذ فراعنتها على المستوى المحلى، وأدي ذلك لوجود الحالة السياسية و العسكرية المضطربة طوال الفترة المعنية بالدراسة.

يلحظ أن السواد الأعظم من هؤلاء الكهنة مهما عظمت درجته وألقابه الأخرى كان لا يحمل أكثر من الكاهن الرابع "لآمون" في حين كان يحمل لقب الكاهن الأول أو الثاني للمعبودات الأخرى. (رسم رقم ١)

ويخيل إلينا أن لقب الكاهن الثاني والثالث كانا وقفا على فئة أخرى لا علم لنا بها. أما وظيفة الكاهن الأول فكانت بطبيعة الحال للأسرة المالكة وعلى الرغم من ذلك نجد أن طبقة الكهنة كانوا يؤلفون طبقة أرستقراطية يرجع بعضها إلى أجيال، وكان الواحد منهم يورث ابنه وظائفه، وقد يزيد عليها خلفه بما له من حظوة عند الملك أو الكاهن الأكبر على الأخص أو بالزواج من الأسرة المالكة أو أسرة الكاهن الأكبر. من أجل ذلك نجد أن هؤلاء الكهنة على الرغم من أن الواحد منهم كان يحمل لقب الكاهن الرابع فكان مع ذلك يلقب "الأمير الوراثى"و "الحاكم" (أي حاكم الإقطاعية) ومن ثم كونوا لأنفسهم طبقة خاصة يمكن أن نطلق عليها طبقة أشراف الكهنة في "طيبة" وكان يوكل إليهم فضلا عن عمل الكهانة التي كانت تعد في الواقع لقب شرف مناصب عظيمة فكانوا يقومون بإدارة السجلات في معبد "آمون" وحمل ختم المعبد كما كانوا يديرون الخزانة والأشغال العامة. هذا إلى أن الملك كان يتخذ منهم إخوانا له وسمارا كما كان منهم حامل المروحة على يمين الملك وقائد الجيش وكاتب الوجه القبلي ومدير العباد. ومن ثم نفهم أن الكاهن في "طيبة" كان رجل إدارة قبل أن يكون كاهنا ولا غرابة في ذلك فإن طيبة كانت في عهد الأسرة الثانية والعشرين تكاد تكون مستقلة في إدارها من كل الوجوه ولم يكن يربطها بالبيت المالك في "بوباسطة" إلا أن رئيس الكهنة كان من نسل الفراعنة. ولا يفتنا أن نذكر هنا أن بعض الألقاب التي كان يحملها هؤلاء الكهنة كانت على ما يظن ألقابا فخرية موروثة عن العصور الماضية، وقد أخذت طبقة الكهنة يزداد نفوذها

ويوطد قدمها في طيبة حتي أصبحت وقفا على أفرادها وأخذوا يورثون وظائفها ابنا عن أب حتي أصبحت وقفا عليهم وتسلسل نسبهم فيها.

ويمكن أن نجمل ما طرأ على الوظائف الكهنوتية من تطور فيما يلي:

* خلال الدولة الحديثة كان كهنوت المعابد يتطور إلى نظام أكثر تعقيدا مع استمرار إضافة ألقاب كهنوتية جديدة، ومن بين المناصب الجديدة كان منها ما يطابق وظائف الكاهن *wʿb* والكاهن *ḥm nṯr* وكان أكثر الألقاب الجديدة استخداما هو لقب *ḫry – ḥbt* "متقدمي الاحتفالات" وكذلك لقب *imy st-ʿ* أي "الذي في المقدمة" وإن كان لقب "الأب الإلهي" *it nṯr* قد تفوق عليه، هذا بالإضافة لوجود لقب " ذلك الذي في المقدمة بسلام " ؟؟ *imy st-ʿ ḥtp* والذي كان مسئولا عن القرابين. هذا مع وجود أنواع من "الشمامسة" أو المساعدين المسئولين عن النطاق المادي لطقوس معينة.

* في نهاية العصر الليبي كانت هناك أعداد كبيرة قد انضمت لكهنوت المعبد بالإضافة للأربع طوائف المعروفة من كل من خدم المعبود والمطهرين، وكان المنضمون الجدد يدخلون بدون تحديد رتب أو ترتيب وظيفي، وأدي ذلك إلى تقليص العائد من الأوقاف الدينية المتاح لكل منهم، هذا مع سعى أصحاب الفئات الأربع الرسمية إلى تكديس الألقاب وخاصة في المجامع الدينية الكبيرة.

* كانت بعض الوظائف الكهنوتية التي ظهرت على بعض لوحات السرابيوم غامضة ولم تجد لها الباحثة نظائر في لوحات أخرى مثل " كاهن القاح " – لوحة رقم٧ G –، و" كاهن الونرو أو الونرا " – لوحات أرقامA١ و M١٢ و N١٣ و O١٤، وهذا يشر ربما إلى وجود ألقاب كهنوتية ترتبط بالمعابد المحلية خارج منف وداخلها ممن اشترك نواب لها في مراسم تشييع جنائز الثور المقدس وحرص كل كاهن منهم على تمييز نفسه بذكر لقبه أو ألقابه ليتفرد بها في هذا الاستعراض العام – إذا جاز لنا استخدام التعبير – والذي كان يقوم به الكهنة مع كل دفنة للثور المقدس.

تنافس رجال الكهنوت في الاستحواذ على الهبات

يظهر من لوحات الرسالة أن معظم الكهنة المذكورين على اللوحات كان الواحد منهم يحمل أكثر من لقب أو رتبة كهنوتية وفي معابد مختلفة في بلدات مختلفة قد تكون قريبة المسافات فيما بينها وفي نفس المقاطعة، أو تقع كل منها في مقاطعة بعيدة تستدعى سفره إليها. ولقد كان ذلك نوعا من المجاهدة لتحصيل القوت الضروري بالنسبة للكهنة العاملين في المقاصير والمعابد الصغيرة حيث لا توجد أوقاف

كافية كموارد تصرف منها مرتباهم أو جرايتهم. أما بالنسبة لكّبار الكهنة والمرتبطين بالخدمة في المعابد القومية الكبرى فقد كان الأمر بالنسبة إليهم يعد تكديسا للثروة والنفوذ وهو الأحرى بالطلب هنا فالمزيد من الألقاب يستتبعه بالضرورة المزيد من الأوقاف والسيطرة المادية والمعنوية على أراض أكثر بما عليها من سكان والذين كانوا بدورهم يشعرون بالهيبة تجاه أولئك الكبراء الذين يتصلون مباشرة بالمعبودات الكبرى ولقد ناقش الباحثون موضوع تكدس الألقاب والأوقاف بالمعابد الكبرى وحرمان معابد عديدة من موارد الصرف والاهتمام المعنوي والديني.

فلماذا قدمت اللوحات لهياكل المعبودات الكبرى أو القومية : وجد الشخص العادي أن إلهه الذاتي الذي يرحمه في ضعفه، ضئيل وضعيف مثله. ووجد أن آلهة البلاد الكبرى –المعبودات القومية– ثرية، نائية، قوية، كثيرة المطاليب، إذ أن الجهاز الكهنوتي في مصر كان في نمو مستمر من حيث القوة والسلطان، ويطالب بالطاعة العمياء للنظام الذي أغدق على الهياكل قوة وسلطانا وإذ ضرب على الفرد نطاق ضيق من الطقوس والواجبات، لم يكن له من عزاء إلا في الألفاظ الناعمة والوعود البعيدة. فانصرف عن تذوق هذه الحياة إلى أساليب النجاة منها كما يذكر چون أ. ويلسون[١٥].

وقد كان من أعز أمنياهم أن يروا "الابن يمتهن مهنة أبيه" وتذكر النصوص عدة أمثلة لأسرات حقيقية من الكهنة كما يذكر بوزنر في معجم الحضارة المصرية. ومثل هذه النصوص موجود بعضها على اللوحات، ونظرا لكون الخدمة بالمعابد مقسمة على نوبات أربع فلا يقوم نفس الأشخاص بالطقوس الدينية طوال السنة. فكل طائفة من الكهنة كانت مقسمة إلى أربعة أقسام، كل قسم مكون من أشخاص مماثلين لغيرهم في الأقسام الثلاثة الأخرى، يتناوبون العمل في المعبد وإدارة ممتلكاته. يقوم كل قسم بذلك مدة شهر، ويتركه مدة ثلاثة أشهر، وعندئذ يعود أفراده إلى قراهم فيزاولون حياهم كأفراد عاديين.

ولارتباط أشخاص آخرين بالمعبد وهم من أطلق عليهم "بوزنر" الأخصائيين مثل كتبة بيوت الحياة و الحكماء ومراقبي الساعة (أي الكهنة الفلكيون الذين يقررون مواعيد القيام بالاحتفالات)، والكهنة المنجمين الماهرين في علم التقاويم، والذين كانوا يعرفون أيام السعد وأيام النحس من السنة،والموسيقيون وعازفو القيثارة والناي ونافخوا البوق، إذ يحتاج إليهم في بعض الاحتفالات المقدسة ولكن، رغم دخولهم في هيئة المعبد فقد كانوا مساعدين ليست لهم وظائف دينية، ولأنهم أقل اتصالا بالمعبد من بقية طوائف الكهنة فكانوا يستطيعون القيام بوظائف أخرى كالقيام بالطقوس الجنائزية في المقابر. كما كان بوسعهم العمل كسحرة ومشعوذين للتعزيم على العفاريت في القرى، وفي أحوال نادرة كانوا يقومون بالتطبيب.[١٦]

كل هذا الطابور من العاملين ازداد خلال فترة الدراسة ومع اضطراب الأحوال السياسية والإقتصادية بالتحاق أعداد غفيرة من المتعطلين بالعمل بالمعابد لوجود موارد ثابتة بها من الأوقاف، وكذلك ظهرت عملية بيع الوظائف والرشوة والتي وردت على مصادر أثرية أخرى كالبرديات لتضيف لنا هى الأخرى سببا جديدا لذلك التنافس فلا يوجد موضع لقدم ولقد ترهلت إدارات المعابد وتعدي موظفي معبد آمون مثلا الثلاثة عشر ألفا من الموظفين يعيل كل منهم أسرة التحق أحد أفرادها أو أكثر سواء من النساء أو الرجال بالخدمة بالمعبد أو بالمقاصير المحلية التي تخضع لإشراف المعبد، ويظهر ذلك من ألقاب الكهنة ناذري اللوحات بنوعيها محل الدراسة. ونجد نموذجا لامتداد سلطة كهان آمون خارج الصعيد في اللوحة التالية لوحة العام الثامن والعشرين من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢ :

هى لوحة ورد بها اسم " ثكرتي " كابن للملك "شاشانق الثالث"، وهو ابن لوالدة من أصل غير ملكي، و الاسم لأمير من الأسرة الثانية والعشرين وإن كان تأكيد هل الشخصيتين واحدة أم لا فشيء غير مؤكد. وتوجد اللوحة في متحف برلين تحت رقم ٧٣٤٤ (Spiegelberg 1913 p. 43-44) المنظر بالجزء العلوي به

أربع شخوص على اليسار يقف المعبود آمون وخلفه تقف معبودة هى حتحور سيدة إيماو (كوم الحصن حاليا) حيث ذكر اسمها أعلى وجهها *Nb(t) Imꜣw* [*ḥt- ḥrt*].

أمام الإلهين يتقدم ملك مرتديا غطاء الرأس النمست لا التاج أيا كان نوعه وهو يرفع ذراعه اليسرى بالتحية والتعبد للمعبودة ويحمل بيده اليمنى المرفوعة أيضا تجاه المعبودات علامة الحقل فوق سلة وفوق رأسه نص قصير، يقرأ : "*nb-tꜣwy* *(šꜣšꜣnk – mry Imn) di ꜥnḫ ...*" " سيد الأرضين (شاشانق – مرى آمون) له الحياة... ".

يتقدم خلفه رجل حاسر الرأس يرتدي شعرا مستعارا طويلا يصل لما بعد الكتفين وحول رقبته قلادة ضيقة وهو يرفع ذراعه اليمنى في وضع تحية وتعبد للمعبودين.

والنص يجرى في خمسة أسطر نقشت بهيروغليفية سريعة منقوشة بحزوز غائرة:

النص

" 1- ḥꜥt-sp 28 pry-ꜥꜣwy (šꜣšꜣnḳ) sꜣ n Ist mry Imn 2- nṯr ḥḳꜣ Iynw ꜣbd 2 šmw hrw (pn) iw tpy ḥm-nṯr n Imn Rꜥ nsw 3- nṯrw sꜣ nsw n Rꜥms.sw m pꜣḥ n pꜣ wr 4- ... (Pꜣ dbḥw n sḫmt šps) dit 5- ꜣḥt stꜣt"

" ١– العام الثامن والعشرون من حكم الفرعون (شاشانق) ابن إيزة محبوب آمون ٢– المعبود رب أون (هليوبوليس) الشهر الثاني من فصل الحصاد (شهر بؤنه)، (في هذا) اليوم كبير كهنة آمون لآمون رع ملك ٣– المعبودات، ابن الملك "رع مس سو" في حضرة العظيم... " با دبحو إن باست شبس " أعطى ٥– حقل..أرورا.. "

في هذا المرسوم لابد أن "با دبحو إن باست" قد أهدي أرضا لأملاك المعبد، وأن الكاهن الأكبر وابن الملك حاكم "رعمسيس" كان له علاقة بأرض هذا المعبود، والواقع أن آمون قد مثل في أعلى اللوحة "المعبود العظيم رب السماء" وذلك يجعل

الإنسان يفكر أن المعبود (آمون) كان يعبد في هذه الجهة (وهذا رأي سليم حسن وتؤيده لوحات أخرى واردة من الدلتا يتم التقديم فيها لثالوث طيبة، وربما يرجع ذلك لرغبة كهان آمون في الاستحواذ على أكثر عدد ممكن من مناطق النفوذ والعبادة، ومن ثم القرابين والهبات والثروات في سائر أرجاء مصر فلم يكتفوا بمناطق الصعيد بل نشروا سلطان إلههم حتي الوجه البحري – الباحثة) وكان المعبود يسمي هناك "آمون رع" بعامة بينما يتميز فى الصعيد مسقط رأسه فقد تضاف أسماء محلات أو قرى للاسم.

كالعادة ظهر الملك "شاشانق الثالث" بصفته الواهب وذلك لكونه – حتي ولو من الوجهة الرمزية مالكا لكل الأراضي، بينما ظهر خلفه الواهب الحقيقي "با دبحو إن باست"

الإدارات التي كانت تستقبل الهبات:

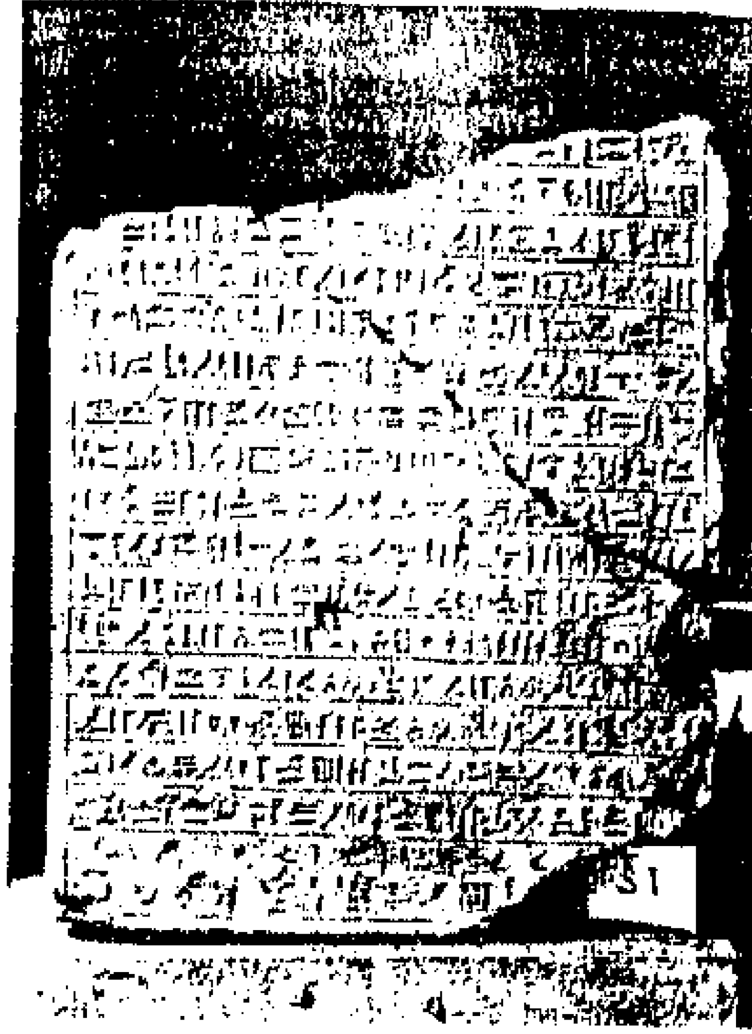
تتوفر عناصر قليلة عن أسلوب إدارة الأملاك الدينية – غير الجنائزية– خلال الدولة القديمة والدولة الوسطى، وفي هذا النطاق لا نجد سوى إشارات إلى هبات ملكية وإلى مراسيم صدرت لصالح بعض المعابد للدلالة على الاهتمام الملكي بأحوال هذا القطاع.

ومن بين هذه المخصصات كانت تلك المتعلقة بمعابد المليون سنة غير قليلة الشأن، إذا استندنا في ذلك إلى الأرقام التي تقدمها بردية هاريس (رقم واحد) من عصر "رعمسيس الثالث" فقد كان يوجد ٦٢٦٢٦ موظف من مجموع قدره ٨٦٤٨٦ في طيبة، وكذلك ١٧٦١٥ موظف على نطاق مصر كلها مخصصون للعمل في هذه المؤسسات الدينية. والوثيقة التي تذكر ذلك كتبها " رعمسيس الرابع" كحساب ختامي لملك والده، وتشغل الهبات التي كان قد قدمها للمعابد حيزا كبيرا في هذه القائمة[١٧].

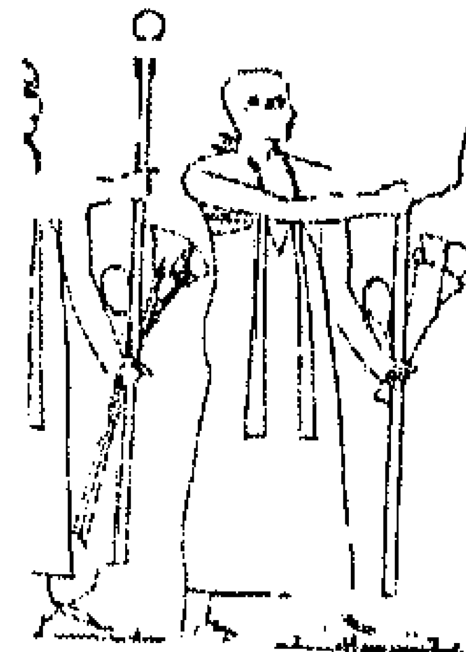
كان الكاهن الأول هو المسئول عن إدارة ممتلكات المعبد، ويعاونه "ديـــوان" خاص، وقد ظهر هذا الديوان أو الأرشيف في لوحة "شاشانق" الزعيم اللــيبي ورأس الأسرة الشاشانقية عندما عهد إلى أرشيف المعبد لتسجيل اللوحة التي أقامها وكذلك تقويم ثمن كل القرابين والتي سلم قيمتها نقديا إلى إدارة المعبد كوقف لابنــه المتــوفي ولكي يحافظ على هذه الموارد من اختلاس الكهنة لها كما حدث له من قبل.



(صور أرقام ١ و ٢) لحيواني الفهد أو **Leopard** والحيوان المشابه له وهو **Gepard** وهو الذي استخدم المصريون جلده ليكون علامة على منصب كاهن السم



(صورة رقم ٣) الجزء الأسفل من لوحة كبير الكهنة "وچا حور رسنت" التي يستعرض فيها ألقابه وأماكن خدمته في مختلف المعابد



(رسم رقم ١)

حواشي الفصل الخامس

[1] بهاء الدين إبراهيم محمود ٢٠٠١، ص ١٧٠ - ١٧٢

[2] Prevot, P.: " Les devots du Serapeum dans le texte et dans l`image I^er , II^eim , III^eim " , Cahiers , MEL , Paris 1990.

[3] بهاء الدين إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص ١٦٧ - ١٦٩

[4] نقلا عن محاضرة للدكتور / محمد إبراهيم شتلة في نقابة المرشدين السياحيين الفرعية بمدينة الإسكندرية عام ٢٠٠٧

[5] Prevot, P.: III^eim " , Cahier 1990,p.225

[6] بهاء الدين إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص ١٤٣- ١٤٥

[7] نخب: الكاب وهى الآن الكوم الأحمر بأسوان وهى أول عاصمة لمصر الموحدة .

[8] أبجو: *3bḏw*أو أبيدوس وهى حاليا العرابة المدفونة بمحافظة سوهاج وتقع على حافة الصحراء الغربية وسميت أيضا تا ور *t3 wr* أي "الأرض العظيمة" AEO: vol.ii, 350,R36*، وصارت المقر الرئيسي لعبادة أوزير ووجدت بها معابد من مختلف العهود الفرعونية هذا بخلاف آلاف اللوحات الجنازية التى حرص القوم بمختلف طبقاتهم على وضعها فيها سواء بأنفسهم عندما يقومون بالحج إليها أحياء أو عند عروج جنازة الشخص المتوفى إليها فى حجة رمزية أو حتى إرسال اللوحات مع من يزورونها من الأقارب أو الأعزاء إذا تعذر قيام الشخص نفسه بالحج، وهذه اللوحات المذورة جنازية الطابع ومعظمها من الدولة الوسطى .

[9] ذكر "فركوتييه" أن هذا لقبا كهنوتيا أو اسم مكان للعبادة يتمثل فى مقصورة للعبادة بالقرب من منف، ربما فى هليوبوليس – عين شمس – وعليه فهذا لقب وليس اسما للكاهن وربما كان هذا صحيحا فقد وردت أسماء مقاصير صغيرة على اللوحات وقد يشتمل اسمها على اسم إله محلى أو إله مقاطعة أو أحد الآلهة أو الإلهات الكبرى ولكن يوجد هذا الهيكل أو المقصورة فى محلة صغيرة .

[10] مجموعة من الآلهة المحليين الصغار أو تطورات من الآلهة الكبرى المعروفة نتجت عن حاجة الناس للأمن على الطرق فى هذه الظروف الداخلية المضطربة من توالى المحتلين وتصارع البيوتات المصرية على تولى الملك .

[11] ورد ملحقا بتاء التأنيث فصار "ابنة" وهى من الأخطاء الشائعة فى لغة العصر المعنى بالدراسة وما استفحل فيما بعد .

[12] توجد ثلاثة رموز للآلهة ومثلها للمقاطعات وذلك لأن الرجل ببساطة مرتبط بثلاث مقاطعات هى إيمت (نبيشة) وسايس ومنف، وهنا يظهر الميل لتكديس الألقاب الكهنوتية والعمل بأكثر من هيكل أو معبد مما يوحى بأن الخدمة الكهنوتية فقدت آنذاك الكثير من روحانياتها، وسمها وصارت سبيلا للاسترزاق ليس إلا.

[13] تقدم الجمل أصداءا لعصر اللامركزية وما تفاخر به حكام المقطعات وغيرهم، وقد يكون ذلك مجرد ولع بالعودة للماضي كما هو الحال فى كل نتاج هذه الأسرة الوطنية .

[14] Vercoutter 1968, p.1.7-8

[15] جون ويلسون وآخرين :ما قبل الفلسفة، ؟؟؟؟؟؟

[16] بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٨٧ – ٢٨٨

[17] جونيفييف هوسون و دومنيك فالبيل: الدولة المؤسسات فى مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان،ترجمة: فؤاد الدهان، غير مؤرخ، القاهرة، ص ٣٠ – ٣١

الفصل السادس

حفظ الأملاك الجنائزية في مصر القديمة
عن طريق تلاوة صيغ اللعنات

كتب هنرى سوتاس[1] مقالا عن اللعنات التي كانت تستخدم من قبل المصريين لحفظ أوقافهم كما يفعل المصريين المحدثين من تهديد من يخشون قيامه بسلبهم أو إيذائهم بنزول النقم الإلهية عليه، كان هناك عددا كافيا من اللعنات مبعثرا في المقابر وعلى التماثيل واللوحات وهي تتميز بسمتها الجنائزية الواضحة، ولقد استخدم المصري القديم تلك اللعنات ليحفظ بها مقبرته وتابوته وسائر أدواته الجنازية من العبث بها من قبل لصوص المقابر وغيرهم من المخربين.

إن تخصيص ثروات كهبات للمعابد قد مارسها في كل الأوقات الأشخاص من جميع الطبقات، ولكن الآثار التي تشير بصفة رسمية إلى ذلك لا ترجع إلى أبعد من الأسرة الحادية والعشرين بقليل. ومن المحتمل أنها ترجع لعصور أقدم، وكان تركيز الملكية كلها في يد الفرعون قد ساهم في إضفاء الصفة الشخصية لهذه الهبات للأشخاص المتميزين ويبدو أنه تقليد قديم حيث يمثل فيه الملك في المناظر التي على هذه اللوحات وهو يقدم القربان الخاص بهؤلاء الأشخاص.

ولقد استخلص " ماسبيرو " من إحدى هذه اللوحات الافتراض بأن هذه اللوحات المتعلقة بهبات الأراضي " أنها كانت تستخدم لتحديد علامات الأرض المهداة " وبالنسبة للوحات التي تأكد أنها تبين الحدود التي تحدثنا عنها فيما سبق ففي حالة عدم استخدامها لتقسيم الأراضي فإنها كانت تحوى إشارات طبوغرافية كما يلي: الحد الشمالي.... الحد الغربي... الخ، فعندما كانت تحدد كل لوحة جزءا من

هذه المنطقة ففضلا عن ذلك فإن تحديد المكان أو الموقع يتم بإشارات على اللوحات المجاورة، ولم تكن هناك طريقة أفضل من عمل الحدود.ولكن القطع المعروضة التي لم تتضمن أية تعيينات طبوغرافية أو لم تبين عليها حدود المناطق المجاورة وهي تسجل الهبة فقط بدون تحديد الحدود فهي تحمل خصائص القطع الأرشيفية أو التسجيلية وهي ليست بلوحات للحدود إذا وضعت في نفس الأغراض فهي تخدم فقط لتخصيص الملكية، ولكن الاحتمال الأكبر أنها كانت توضع في مكان ما داخل نطاق المعبد بغرض حماية مصلحة الواهب الذي يتطلع إلى وجود ما يشير إلى تقواه السخية، وهناك نتيجة أخرى لوجود اللوحات في داخل المعبد وذلك لضمان ألا تتعرض للسرقة التي تصبح احتمالا واردا في حال وضعها خارج المعبد مهما أنفق عليها صاحبها من أموال لتأمينها من السرقة.

ويتضح من تسلسل اللعنات الملاحظات التالية:-

* أنها كانت تضم حتي عصر الأسرة الثامنة عشرة العقوبات التي لا تصيب المعتدي إلا في حياته الأخرى، وتدل تهديدات الدولة القديمة على قيام المتوفي بتوقيع العقوبة على المتهمين بالاعتداء حال حياتهم. ومنذ بداية الأسرة الثامنة عشرة تم الاكتفاء بالتهديد بالاستبعاد من القربي من الملك ومن الموتى في سن صغير (ربما لأنهم يمثلون النقاء لموتهم في سن صغير دون ارتكاب آثام من أي نوع).

* في الأسرة التاسعة عشر ظهرت على اللوحات المعبودات التي تعاقب المذنب على الأرض (فقد ظهرت مجموعة المعبودات التي تعاقب ابتداء من الدولة الوسطى واستمرارا مع الأسرة الثامنة عشر).

* خلال الأسرة العشرين والأسرة الحادية والعشرين هددت الصيغ الشخص المعتدي علاوة على معاقبة المعبودات له بالجوع والعطش والموت وهذه المجموعة لها طابع مميز جدا، ولكنها رغم ذلك لا يمكن فصلها عن المجموعة السابقة وكان التهديد بالموت قد ظهر من الأسرة الثانية عشر.

* ما بين الأسرة الحادية والعشرين و بداية السادسة و العشرين اقترنت اللعنة بوعد بالسعادة (بركات) ولكن الختام يكون عادة بفقرة قبيحة (نص اللعنة)، واشتملت جميع الآثار التي تحوى اللعنات على أفعال الهبة .

* في العصر الساوى (الأسرة السادسة والعشرين) خاصة وجدت صيغة قصيرة لها تأثير مزدوج: فهى أمنيات بالسعادة لمن يقرأها بنية حسنة، وبالضرر على المعتدي.

* أبطلت النصوص الديموطيقية التالية للعصر الساوى (الصاوى) وكذلك الكتابات البطلمية التمنيات بالحظ السعيد لمن يحافظ على الوقف.

تأتي البركات التي ينعم بها من سيحترم ما فيها وهو ما يمثل طورا من أطوار تدرج نصوص لوحات الهبات و الذي يمكن اختصاره كما يلي

المرحلة الأولى:

يقتصر نص النماذج القليلة لمثل هذه اللوحات بالدولة الحديثة على تأريخ الهبة وتقديمها فقط.

المرحلة الثانية:

مع بداية الأسرة الثانية والعشرين، منذ عهد الملك "شاشانق الأول" وحتى نهاية عهد الملك "تاكلوت الثاني" يتبع التأريخ وفعل الهبة لعنات تصب على من سوف يتعدى علي الهبة.

المرحلة الثالثة:

من أواخر الأسرة الثانية والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين شهد عهد الملك "شاشانق الثالث" توسيعا لهذا النمط من النصوص الملحقة بتأريخ الهبة، وفعل الهبة، فلم يقتصر الأمر على اللعنات، بل صار هناك بركات للمحترمين للهبة والمحافظين عليها[٢].

إن اللوحات التي اشتملت على البركات فقط هى جد نادرة.

النصوص

لوحة الإقطاع من عهد الملك وسركن الأول – الأسرة ٢٢:

تطور الديانة المصرية.

أطلق عليها سوتاس ملكة اللعنات حيث تميزت بتنوع صور العقاب التي ستقع على المذنب الذي سيخالف نص المرسوم، وتعضد بشدة في ذلك رغبة الأب الواهب المحمومة في تنفيذ إقطاعية الأرض الموهوبة للابن المحظوظ. (رسم رقم ١)

وهي كما يلي:

نص اللعنة

" iw ir pꜣ nty i(w).f mnmn wḏt tn / wḫꜣ pw wꜣww r ḫsf ḏdwt.i / iw.i r ḫꜥr ḥr-ꜥ r-th k(wi) wḏ.n.i / sdgꜣ ḥs tp.i m-ḫt ḫḥ nt(t) wꜣty ? ꜥw sp-sy im if / n wn.f ny / m ꜥw ḫd.f Bꜣw n di.i / iw.i r rtꜥ ḫpr.f m ḫrw iwꜥw.f m ky / iry.f ḥr dgꜣ / iw.f m tp mꜣsty r swḏꜣ n.f / iw ṯt (swḏꜣ) ? tw ḥmt.f r ḫft ḥr.f / ḥꜥwt.f nbt ꜣbḫ m ḫr ꜥb / iw.f m ḳꜣ n ḏt / nn iw.f nty wn m mryw.f ḥr rwty nw pw.sn nty sꜣw.f m ḥmw nt nḥyw.f / iw.f ḥr mꜣꜥ – ḫrw kꜣ k(wi) / nn sḏm.n.i wꜣiw r-th wḏt tn hn – tp.i im.s / iw.i r mdt ꜥḥꜥyt sšr.i ḫ rimy st-ꜥꜣ.f tp r-tꜣ / ḫr st wy.i / iw.f n irt ḥr sḫm.s im / iw drp.i sw m iw.f n wḏ ḏdwt.i / šw m swḥ ḥr nḥd sr ḥꜥw.f / tm snw stp ḫt mb(w) wr / ḥr sḥtp ib.i "

" بالنسبة لمن سيحرك (حرفيا: سيزيل) هذا المرسوم، سيكون مجنونا من يعارض في الخوض في الذي قلته، سوف أوجه غضبي بدون تأخير ضد من يعارض تفكيري الذي أمرت به، سيختفي بحقيقة ذاتي، طول الأبدية ؟، سيتجه للعدم ؟ ما تبقى منه، لن يكون مجددا / لن يصبح موجودا، لأن من يناطح القوة المدمرة التي أستطيع إصدارها / توجيهها؟ سوف أجعله ماكثا في البؤس، وسيئول ميراثه إلى (شخص) آخر، إن عيونه لن ترى النور مرة أخرى (حرفيا: ستكون في الظلام)، وهو من ستكون رأسه فوق الركبتين، وسيكون ميتا بالتأكيد، سوف تختطف زوجنه في حضوره، سيهرس كل لحمه من الوحش ذى القرون ؟ سيدمر جسده (حرفيا: سيدمر في الجسد)، لن يمضى قدما مثل ذلك الذي هو بين أتباعه / بين من يحبونه تجاه مدخل أقرانه... مع العبيد الذين يتضرعون من أجله (كذلك): " سوف يبّرأ – حرفيا: يكون صادق الصوت بقرينه الإلهي" فليس لي آذان (للإصغاء) لذلك الذي

شرع في الاعتداء على هذا المرسوم الذي وافقت عليه، سأعجل بسهمي فوق ظهره ؟؟ وأطرح رأسه أرضا، بظهر ذراعاي ؟؟ الاثنين، إنه (أي: المذنب) سوف يقطّع من عين حور التي ستستولي عليه، سوف أقرعه في لحمه بازدرائه لكلماتي، (والمعبود) "شو ضد الريح" سوف يجعله (أي السهم الخاص بى) يلدغه في أعضائه (حرفيا: لحمه)، إن الفناء بنار (الحريق) سوف يكتمل في الأرض الكبيرة (أي: الجحيم ؟)، بينما يقتات قلبي (من الانتقام منه).‘‘

لوحة من عهد الملك "تاكيلوت – ثكرتي" الأول (الأسرة ٢٢)

إعطاء حقل لباستت.

النص

"hrw pn didi.k ꜣḥt sṯꜣt 3 n kꜣ nty.. n Bꜥst (ḥr mḥt) / p(ꜣ) nty iw.f th pꜣ idft ḥr st.f / iw.f n šꜥ n nsw nḫt / iw.f ḫrw.n pꜣ isft tn sḫ(m)t / p(ꜣ) nty iw.f th p(ꜣ) isft"

’’ في هذا اليوم تم تقديم حقل من ثلاث أرورات من المكرس لقرين الـذي.. لباست (المدعو) "حور محت". بالنسبة لذلك الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة في مكانها فسوف يقع تحت سيف الملك القوى، سوف يتم إلقاؤه تحت مقصلة / رحى سخمت، هو ذا الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة ‘‘

لوحة من عهد الملك "تاكيلوت – ثكرتي" الأول (الأسرة ٢٢)

إعطاء حقل لباستت.

" hrw pn n dit ꜣḥt n tpy – sḏmy n Bꜥst (ḥr bit mḥt) sṯꜣt 1. ir.w sḏꜣwty – nsw n pr(I – Bꜣ- sꜣi) / (sꜣ) (Nsy Ptḥ) n dmi Pꜣ – grg – pꜣ – Rꜥ r ḥnw r – tm / m – dit th.tw n – th nb m ḏd / ir wr nb sš nb rwd nb hꜣb m wpt r sḫt nty iw.w th tw / iw.w n šꜥt n nb – tꜣwy (?) n isft n sḫmt"

’’ في هذا اليوم قد أعطى كبير سامعي (المعبودات) سخمت (المـدعو) " حور بيت محت " (من) ١٠ أرورا لقد صنع من حامـل الخـتم الملكـي (بمعـنى: المستشار) للمقر (الخاص بـ) " إيباسا " / (ابن) " نسى بتاح " من مدينـة ’ بـا

جرج با رع ' كترتيب (حرفيا: مرسوم) / بالنسبة لمن سوف يعتدي عليها بالنقـل وهذا بالمثل لكل عظيم، كل كاتب، كل مفتش –مبعوث يرسل في مهمة (إلى هذا) الحقل الذي سوف يعتدي عليها فسوف يقع تحت سطوة (حرفيا: مديـة) سـيد الأرضين وتحت مطرقة – رحي سخمت، المعبودات اللبؤة "

لوحة العام السادس عشر من عهد الملك وسركن الثاني– الأسرة ٢٢:

يعود مصدر هذه اللوحة إلى منطقة تل المنية والشرفا في محافظة الجيزة علـى الشاطىء الشرقي للنيل، وعلى بعد حوالي ١٥ كيلومترا جنوب حلوان . توجـد اللوحة المتحف المصري برقم ٤٥٣٢٧ ولقد عثر عليها فى كوم سبخ فى مـارس ١٩١٥.وتبلغ قياساها ٨٦ سم طولا، الجوانب مائلة ميلا خفيفا، العرض يبلغ ٥٣ سم وتقلص عند القاعدة إلى ٤٩ سم، من بداية الجزء المستدير العلوي. لقد تهـشم الجزء العلوي،بالقرب من المنتصف تقشر السطح مهشما جزءا من النص[٣]

المنظر الرئيسي بالجزء العلوي من اللوحة يرى فيه بتاح على اليسار واقفـا في ناووسه، ممسكا بالصولجان المكون من الشعارات واس وجد وعـنخ 𓋹𓊽𓌀، متبوعـا بسخمت برأس اللبؤة الذي يعلوه قرص الشمس والتي تحمل بدورها صولجانا بشعار نفرتم 𓆼.

ويقرأ فوق المعبود: "[...] سيد (ة – زائدة) حياة الأرضين"، ولقد دعيـت المعبودة "سخمت العظيمة، محبوبة بتاح، ربة السماء، سيدة كل المعبودات. وعـدد عطاياها غير واضح.

الملك الذي ذكر في المتن القربان لهذه المعبودات مع ورود خراطيشه غـير مكتملة في المنظر العلوي. ويقدم الملك علامة العدالة 𓁦 إلى بتاح، حيـث نقـرأ : " أعطى لك العدالة كل يوم عارفا بأنك ترضى بها ".

وقد مثل على اللوحة شخصا واقفا والذراع الأيسر مرفوع في وضع التعبد، وقد تبقى من النص المصاحب له ثلاثة أسطر عمودية تقرأ: " ١- [..] حوى شـــف ٢- [..] ملك الأرضين، أمير الجيوش ٣- [.] مارث المبجل / الفاخر ".

ويوجد شخص ثالث واقفا، وهو حليق الرأس، مرتديا رداءا طويلا، وهو يحيي المعبود بيده اليمنى وممسكا بيسراه الصولجان بشكل الريشة 𓆄، النص الذي يعلو رأسه مهشما، ولكن أمامه نقرأ رأسيا: " الكاهن خادم المعبـــود، الأب الإلهـــي، كاتـــب الحسابات لمعبد بتاح جد بتاح إو إف عنخ المبرأ ".

النص بالجزء السفلي من اللوحة منقوش في تسعة أسطر أفقية تجـــرى مـــن اليسار لليمين كالتالي:

النص

" 1-ḥȝt-sp 16 ẖr ḥm N-sw-bity nb tȝwy ⊂⊃ (Wsr Mȝꜥt Rꜥ – stp n Imn) sȝ Rꜥ nb ẖꜥw ⊂⊃ (Wsr kn sȝ ḥm mry Imn) mry Ptḥ di ꜥnẖ mi Rꜥ ḏt m hrw-ḥbw Ptḥ pȝ.f nb nfr m hrw-ḥbw.f nfr[w] i [..]2- ḥrw pn n dit ȝḥt sṯȝt n [...ḥwt-nṯr...]tn n Ptȝḥ pȝ [...............]n 26 n [...]5 [...]3-[...]dmḏ 15 dmḏ ḏrw.f 42 ꜥȝ iw.n dwȝt n pȝ hȝy [...]n (ḏ[..d...]iw.f ꜥnẖ) sȝ (i [...]m ([....]ȝḥt tȝyw – Iwnw..)4- [..sṯȝ] t ȝḥt (šȝrdnȝ) m drt ḥm-nṯr (ḥr sȝ n ....) ȝḥt Ptḥ [...]it-nṯr in it-nṯr i(n) ḥm-nṯr n Inbw-Ptḥ , sš ḥwt-nṯr sš ḥsp-kȝ n pr Ptḥ 5- (ḏ[d] Ptḥ iw.f ꜥnẖ) sȝ ḥm-nṯr (Ns mnt ?) ir.n . tpy-ḥm-nṯr ḥry-š.f (t) Nsw-tȝwy , wr ꜥȝ(nw sẖm ẖpr Rꜥ) imy-r mšꜥw ḥꜥt (Nmȝrti) sȝ n nb-tȝwy ⊂⊃ (Wȝsrkn sȝ Bȝst Mry Imn) [mwt.f] 6- (ḏd Mwt iw.s ꜥnẖ) iw.f wḥm.f m. pȝḥ Ptḥ pȝ nṯr ꜥȝ m ḏd pꜥy.i nb nfr , iw.k sšp pȝ ḥm-kȝw n tȝ [..]i di.i n [...] 7-it-nṯr n it-nṯr i(n) ḥm-nṯr Inbw-Ptḥ sš ḥwt-nṯr sš ḥsp-kȝ n pr-Ptḥ ḥm-nṯr (ḏd Ptḥ iw.f ꜥnẖ) n sšp nfr n drt.i , iw.k di.i pȝ n ? ḏbȝ n ꜥnẖ-wḏȝ-snb ꜥḥꜥ rꜥ kȝ iȝw ꜥȝ 8- m.tw.f ẖȝm.tw.f r šȝꜥ n ḥḥ ḏt , ꜥḥꜥ ny pȝ nṯr-ꜥȝ (hn ẖwr) wḥm ḏd.f pȝy.i nb nfr iw.k ẖdb rmṯ nbt wn-ḏw.i t[... ...] nbt 9- n Pꜥ tȝ ḏrw.f nty iw.w th.f m di.f r šȝꜥ ḥḥ n ḏt , iw.k šꜥd rnw n pȝ ṯȝ ḏrw.f , iw sẖmt m sȝ ḥmt Nfrtm m sȝ ẖrdw ꜥḥꜥ.n pȝ ḥm-nṯr (hn ẖwr)"

" ١- العام السادس عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب الأرضين ⊂⊃ وسر ماعت رع / ستب إن رع، ابن رع رب التيجان ⊂⊃ وســـركن/

سا حم / مرى آمون، محبوب بتاح له الحياة أبديا مثل رع في عيد اليوبيل ؟ أيام بتاح سيدها لطيب في أعياده الجميلة [..هشيم]حقل أون ٤- (أرو)را " حقل الشريدان " لهبة (من) يد الكاهن خادم المعبود "حور بن [...]" حقل (إلى) بتـــاح [...] الأب الإلهي بن الأب الإلهي خادم المعبود الكاهن لأنبو و بتاح، وكاتب بيت المعبود، كاتب إحصاء مواشي معبد بتاح ٥- "جد بتاح إو إف عنخ" بن الكاهن خـــادم المعبـــود "نسى – منت" المولود للكاهن كبير خدم المعبود حرى شا إف* ملك الوجه القبلي والبحري، قائد مقدمة الجيوش، الأمير الوراثي "نمرات" (نمرود) ابن سيد الأرضين ⊂ "وسركن بن باست / مرى آمون"، [أمه] ٦- "چد موت إو.إس عنخ" (قالت موت إنها تحيا) حيث أنه ؟ قد جدد أمام بتاح المعبود العظيم بأمر السيد الطيب أنك (سوف) تستقبل هبة لتلك [..الأرض..]أعطيت إلى [...] ٧- الأب الإلهـــي ابـــن الأب الإلهي خادم الإلهين أنبو و بتاح، وكاتب بيت المعبود، كاتب إحصاء مواشـــي معبد بتاح، خادم المعبود "چد بتاح إو. إف عنخ" لكي يستقبل شيئا طيبا من يدي، إنك تعطى لي بالمقابل الحياة والقوة والصحة حتي أنعم بشيخوخة عظيمة [...] ٨- لن يجهله ولن يتعرض للقتل إلى أبد الآبدين وعندئذ فإن المعبود العظيم سوف يجدده، لقد قال سيدي الطيب " إنك ترضى ؟ الناس والماشـــية والأرض كلـــهم ؟ ٩- إلى أقصى حدودها، والذين سوف يعتدون عليها سوف يقتلون إلى أبد الآبدين، وسوف تمحو أسمائهم من الأرض إلى نهايتها وسوف تتعقب سخمت النساء ويتعقب نفـــرتم الأبناء الحاليين ؟ لخادم المعبود "هن خور"".

لوحة العام التاسع من عهد الملك تاكلوت الثاني – الأسرة ٢٢:

هى لوحة صنعت من الحجر الجيرى[٤]، مستديرة القمة، اشتراها متحف الجيزة.

المنظر بأعلى يمثل الملك تكرتي *Ti krti – Mry Imn* وهو يقدم العين السليمة 𓂀 إلى أربعة آلهة:

المعبودات باست برأس اللبؤة الذي يعلوه قرص الشمس.

- إلى المعبود حور حكنو وعلى رأسه التاج المزدوج .
- والمعبود بتاح–سبد رب الشرق برأس الصقر مع ريشتين مثل مونتو.
- المعبود نفرتم – خو – تاوى (أي: نفرتم حامي الأرضين)، الذي تعلو رأسه ريشتين تخرجان من زهرة لوتس.

ويشغل الجزء الأسفل من اللوحة نص من ستة أسطر يجرى كما يلي:

النص

"1- ḥꜣt-sp 9 ḫr ḥm N-sw-bity nb-tꜣwy ⊂ (ḥḏ ḫpr Rꜥ – stp n Rꜥ) sꜣ Rꜥ nb-ḫꜥw ⊂ (Tikrti – Mry Imn) mry Bꜣst ꜥꜣt 2- nb(t) Bꜣst di ꜥnḫ , hrw pn dit ꜣḥt n ḥry sḏmy n Bꜣst (ḫr bit mḥ) 3- ꜣḥt sṯꜣt 1. irw sn-nsw n pr (Ibꜣsꜣi) n (Nsy 4- Ptḥ) n dmi Pꜣ gr pꜣ Rꜥ ḥr-ḥnw wṯs r – tm m dit 5- thi di.tw n thi nb m ḏd.i r ꜥꜣ nb sš nb rwd nb hꜣb m wp r sḫt 6- nty iw.w thi (st) rdi.tw iw.w n[…]t n nb-tꜣwy ṯsꜣ nṯrw n sḫmt irr(?) "

" ١– العام التاسع من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب الأرضين (حج خبر رع – ستب إن رع) ابن رع، رب التيجان (تيكرتي – مرى آمون) محبوب (المعبودات) باستت العظيمة ٢– سيدة بوباسطة لها الحياة، في هذا اليوم تم إعطاء حقل لكبير المستمعين (للمعبودة) باست* (حور خب ٣– مح) لحقل (من) عشر أرورات قدم (من) الأخ الملكي(؟) لمعبد.... (إباساي) إلى (نسي٤– بتاح) من مدينة ' با جر با رع / منشية رع ؟ '، إن الأوقاف محظورة (لذا) فلينتبه بعدم التعدي عليها، وأقول: لكل رئيس / عظيم، كل كاتب، كل موظف، كل مبعوث يرسل في مهمة إلى (هذا) الحقل ٦– إن الذي سوف يقترف إثما (حرفيا: يعتدي على) (هذا الحقل) فسوف يعاقب من سيدة الأرضين تنفيذا لمشيئة المعبودات ؟ من سخمت اللبؤة الساحرة."

التعليق:

إن قرية با جر با رع غير معروفة ويجب أن تكون بالقرب من بوباسطة وربما تكون كلمة جر *gr* هي اختصار لكلمة جرج *grg* بمعنى يؤسس أو مؤسسة وهي

الكلمة المنتشرة في ربوع مصر باسم منشأة أو منشية فيكون اسم المدينة (منشية رع) والتي لا زالت موجودة كاسم لمدينة هى جرجا بمحافظة سوهاج، والتى كانت هى عاصمة المحافظة سابقا قبل مدينة سوهاج .

* كانت هذه من ضمن الوظائف الكهنوتية التى تعنى (من يستمع لوحي المعبودات)، ويوجد بالمتحف المصري نواويس حجرية فى قاعة العصر المتأخر بها غالبا فتحة فى جانبها العلوي من الخلف كان الكاهن الذي يقف مختبئا خلف الناووس يضع فمه عليها ليجيب على أسئلة المتعبد الذى يقف أمام الستارة التى تغطى واجهة الناووس حيث يوجد تمثال المعبود أو المعبودات بعد أن يستمع للوحي المزعوم ومن ثم يبلغ القرارات للحاضرين فى أي مسألة كانت تعن لهم وتستدعى المشورة الإلهية وأحيانا كانت الفتحة من الجانب، أو توجد فتحتين فى الجهتين.

لوحة العام الثاني والعشرون من عهد الملك شاشانق الثالث – الأسرة ٢٢:

النص

" 1- ḥ3t-sp 22 (t) Pr-ˁ3 (š3š3nḳ) ḥnk n ḥr-p3- ẖrd ḥry-ib ḏdt m drt n wr-ˁ3 Mˁ (ḥ3ty – ḥr) 2- (Nẖt) s3 n wr ˁ3 Mˁ (Nsy ẖpit) 3ḥt 1. di n Wḏny n ḥr (ˁn ẖ ḥr p3 ẖrd) 3- s3 n tpy wḏny n B3 nb ḏdw (Gm.n.f ḥr B3ky) iw.w mnt(y) m dit.f ḥḥ 4- ḏt p3 nty iw ṯ3t m dit.f nk ˁ3t ḥmt.f nk ḥmt.f m [.....] iw B3 nb n ḏdt nṯr 5- ˁ3 nb ˁnẖ ḥ3t-mhyt , ḥr p3 ẖrd šˁd.f m ḥsḳ tp.f , iw sšp dit tp n.f 6- šri.f ˁ3 , iˁ p3 nty iw.f wẖ3 t3y.f nfrt iw.f mn m p3 t3 7- mi ḳd s nṯrw , m.tw dit p3y.f šri r t3y.f ist ".

" ١– العام الثاني والعشرين (بر)ت ؟ – فصل الفيضان، للفرعون (حرفيا: البيت العظيم) شاشانق، هبة لأجل حور با خرد المستقر في منديس، بيد الرئيس العظيم للما، الحاكم "حور ٢– نخت"، ابن الرئيس العظيم للما "نسى خبيت"، حقل من ١. أرورات لزمّار (المعبود) حور، (المدعو) "عنخ حور با خرد" ٣– ابن كبير زمّارى الكبش سيد ججدت " منديس " (المدعو) "جم إن. إف باكي"، إنها (أي الوقفية) ثابتة في ملكيته إلى أبد ٤– الآبدين، أما من سيسلبه من يده، فسوف

يغتصب حمار زوجته، سوف تغتصب زوجته (أطفاله ؟؟؟)، إن الكبش سيد جدت، المعبود ٥- العظيم رب الحياة، (و) حات محيت، (و) حور با خرد (سوف) يهلكونه بقطع رأسه، ولن يسمح بأن يخلفه ٦- ابنه الأكبر، ولكن بالنسبة لمن يبحث عن صالحها (أي الوقفية)، فانه سوف يثبت على هذه الأرض ٧- مثل ثبات رجل المعبودات (حرفيا: مثل ثبات رجل مختص ب المعبودات)، وهم (أي المعبودات المذكورين) سوف يجعلون ابنه في مكانه ".

التعليق:

بالنسبة للتهديد الوارد بالسطر الرابع بأن يرفسه ويرفس زوجته حمار فإن مثل هذا التهديد قد ورد على لوحات عديدة تقبيحا لسرقة الهبة والتعدي عليها حيث سيتعرض القائم بذلك لعقوبة مهينة هى أن يرفسه حمار، وإن كان بعض الباحثين قد فسر اللفظ/الفعل *nk* تفسيرا أبشع من ذلك حيث ترجمه بأن (سوف يجامعه / يغتصبه حمار... إلى باقي الجملة) حيث ذكر اللفظ بالغة الإنجليزية "Copulate" (Janssen 1968 , p. 167& commentary note gg p. 171 & Eyre 1984 p. 93 and note no. 12) أو Violate مع ترجمة مشابهة باللغة الفرنسية أو Beschalfen باللغة الألمانية(Schpigelberg 19.3, p. 198))

وهي كما نرى صيغ بذيئة تردت إليها لغة النص الوارد على اللوحات إما لمجرد تبشيع جرم التعدي على الهبة التي يأمل صاحبها أن تكون بمثابة طوق النجاة له في حياته الآخرة بتأمين وصول القرابين لروحه من ريعها، أو لورود اللوحات من مناطق حدودية يسيطر عليها المعبود "ست" ورمزه هو الحمار المذكور دوما في مثل تلك اللعنات، مثل تلك اللوحات الواردة من مجاورات بحيرة مريوط والتي يسكنها ليبيون أقرب إلى البداوة منهم إلى التحضر و التهذب المصري المعروف في معظم النصوص المصرية القديمة على تنوع مشاربها وعلى الرغم من وجود تمثال عليه منظر

الحمار الذي يرفس امرأة في متحف ميلانو بايطاليا، إلا أن وجود المخصص الـدال على القوة الحيوانية قد تم تفسيره بالاغتصاب أو المجامعة من باحثين آخرين.

(Parkinson 1995, p. 67and note no. 76) و(كيمب ١٩٩٩، ص ٩٥)

ورد باللوحة جمل جديدة وجميلة المعنى مثل (من سـيبحث عـن صـاحبها) الواردة بالسطر السادس وكأن الهبة شخص معنوي، وكـذلك (رجـل مختـص ب المعبودات) الواردة بالسطر السابع. والتي تبين وجود نوع من التقوى الشخصية حتي ليرتبط الرجل ب المعبودات ويصير خاصا بها، والتي تمثل في رأي الباحثة صـورة راقية للدعوة الحارة من صاحبها للناس للمحافظة على هبته، وكأن تلك الهبة هـي كائن حي يجب على الناس أن يبحثوا عن مصلحته.

سبقت جمل اللعن للمعتدي الجمل الخاصة بالإنعامات التي سيتمتع بهـا مـن يحافظ على الهبة، هذا مع وجود لوحات تسبق فيها البركة اللعنة.

لوحة العام الحادي والثلاثون من عهد الملك شاشا نق الثالث ٢٢:– (صورة رقم١)

النص

" 1- ḥ3t-sp 31 ẖr ḥm N-sw-bity nb t3wy ⊂⊃ (Wsr M3ʿt Rʿ – stp n Imn) ḥr ⊂⊃ (š3š3nḳ) 2- s3 B3st mr(i) Imn di ʿnḫ mi Rʿ ḏt , iw ms n wr – ʿ3 Ribi 3- Mk (P3 wrdw) s3 (Ini Imn n3.f nbw) ḥnk 3ḥ 4- t sṯ3t 1. t3 sḫt nty tw.w ḏd.n.s ` t3 bi3t nw Wsir ` 5- p3 nṯr ʿ3 m ḏr itf nṯr (ʿnḫ ḥr) s3 (s3 (Pʿ ḥr ʿnḫ n ḫnsw) 6- nb sš nb rwd nb nty h3b m wpt r sḫt m-tw mnmn ḥḏt 7- imʿ ẖprt ḥḥ n sḫmt m s3 mi ḥm m s3 in mʿnḏ(t) 8- rn n tʿy.f m hʿw m nw n wr m di.f ẖrd ḥr n p3y.f h3w".

"(١) العام الواحد والثلاثون تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والـسفلى، سيد الأرضين، "أوسر ماعت رع / ستب إن رع"، "شاشانق".(٢) ابن باسـتت، محبوب آمون، له الحياة مثل رع أبديا، إن ابن كبير قادة الريبو (الليبـيين)، (٣) الملك[٢٣] "با أوردو" بن "إني لآمون سيده" (قدم) هبة بحقـل، (٤) (مـن) ١.

عشرة أرورات من الأرض المزروعة للحقل المسمي "دغل أوزير، (٥) المعبـــود العظيم" والذي في عهدة / تحت مسئولية الأب الإلهي "عنخ حور" بن "با عـــنخ إن خونسو"، بالنسبة لكل إنسان (٦) وكل كاتب و كل مبعوث يرسل في مهمة إلى – هذه – المنطقة (حرفيا: الحقل) والذي سوف يقوم بتحريك – هذه– اللوحـــة – من مكانها، فليقم (٧) لظى سخمت (حرفيا جذوة من نار) سخمت بتعقبه كمـــا تتبع الدفة قاربـــ(ها) و(٨) (ليكن) آخر سلالته (حرفيا: اسم عائلته سوف يباد) ولن يكون له عقب / طفل أمام مواطنيه – أبدا ! ".

التعليق:–

اسم الواهب وهو " با أوردو" معروف كاسم شخـــصي° ويعـــني البطـــة أو الإوزة.

ذكرت نصوص اللعنة أولا وربما كانت صيغة البركة تالية لها كما هى العـــادة في مثل لوحات هذه الفترة وجاءت بصيغة بليغة التي حددت اللعنة بمطاردة لهيـــب سخمت للمعتدي في دأب بصورة أدبية جميلة من التشبيه لها بتتبع دفة القارب له، أي أنه لا فكاك من العقاب الإلهي للمعتدي.

لوحة من عهد الملك " شاشانق الثالث أو الرابع " (الأسرة ٢٢)

النص هنا غير مؤكد في بدايته، فقد صنع أحد قواد المرتزقة الليبيين هبة مـــن الخبز وأشياء أخرى من المؤن لمعبد الواحة الداخلة. ومن حسن الحظ أن النـــصف الثاني من النص واضح تماما:

" d̲d.f m hꜣ pn hrw – st smn r ḥḥ d̲t / d̲d.f ir pꜣ sš sd̲ꜣwty m Wꜣḥt ḥnʿ pꜣ sn … ḥnʿ pꜣ wr nty iw.f smn wd̲t / iw.f h̲r ḥst n Imn – Rʿ / i(w) sꜣ.f i(w) sšp.n.f / ir pꜣ nty iw.f r stʿt.f iw.f šfd n Imn – Rʿ / iw.f hꜣhꜣ sh̲mt / st h̲ry n Wsir – Rʿ nb((t)) ꜣbd̲w ḥnʿ sꜣ.f ḥḥ d̲t / nk sw ʿꜣ / nk ʿꜣ ḥmt.f / nk ḥmt.f h̲rdw.f "

" إنه يقول: في هذا اليوم فمن سوف يثبته إلى أبد الآبدين / إنه يقول: بالنسبة لكل كاتب حامل ختم (مستشار) في الواحة مع...هم (وأيضا) العظيم الذي عكف على تثبيت (هذه) اللوحة / سوف يكون في حظوة آمون – رع / وبالمثل سيكون أبنائهم، سوف يكونون / بالنسبة لمن سينقلها فسوف يكون (لأجل) لظى سخمت / وسوف يصير كعدو مقهور لأوزير (رع)، سيد أبيدوس (العرابة المدفونة) / وبالمثل تماما (سيكون الحال) لأولاده إلى أبد الآبدين / سوف يغتصبه حمار / وسوف يغتصب حمار زوجته / وسوف تغتصب زوجته ولده "

لوحة من عهد الملك " شاشانق الرابع (الأسرة ٢٢)

لقد أقام شخص هذه اللوحة بناء على أمر " قائد الليبيين " بهبة لمعبد المعبودة " حتحور " من خمس أرورات من الأرض، وسرد بمتن النص المزايا التي سوف يحصل عليها مقابل كرمه:

" ỉr rmṯ nb sš nb nty hꜣp m wbt n dmi (Pꜣ sbk) / nty tw r hꜣ wḏt tn ẖpr ẖr šʿd n (ḥt – ḥrt) "

" بالنسبة لكل فرد (و) كل كاتب يرسل في مهمة إلى محلة (حرفيا: مدينة) با – سبك (التمساح) / ذلك الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة فسوف يقع تحت سكين حتحور "

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك شاشانق – الأسرة ٢٢:

النص

" 1 ~ 4 [.............] 5- nk.f ʿꜣ, nk ʿꜣ ḥmt.f, nk ḥmt.f ẖrd.f, ẖpr.f m šʿd n-sw, ḥsḳ 6- tp.f, ḥḥ is.f, ir ʿḥʿ ḥrw.f (m) tm, wn.w ḳrs.tw.f m wnmyt, bn Imn sꜣ.f ḥr ist.f, iw.f ẖbd 7- n pr Imn, pr Rʿ, PR Ptḥ, n pꜣ ḥkꜣ, ẖr ir pꜣ nty iw.f smnt nꜣ ꜣḥt m tw.f tm, ẖp pꜣ 8- yw wꜣḥ, ẖpr.f m ḥs n nṯr n niwt.f, iw sꜣ.f mn wḏꜣ ḥr ḏt.f mi imnt pt, mi imnt tꜣ 9- nn ẖpr ẖt nb ḏw? R.f n ḏt ḏt [.....] bwt ẖꜣyt nṯr nbt nṯrt y nbt mnmn ḥd n ꜣḥt [.......]"

" [١-٤ أسطر ممحوة بالكامل..]. ٥-[إن من سيعتدي على هذه الحقو] ل، فسوف يغتصبه حمار، سوف يغتصب حمار زوجته، سوف تغتصب زوجته طفلـه، سوف يصبح (كشخص) يشوهه / يبتره الملك، سوف تقطع ٦- رأسه، سوف يـتم البحث عن قبره / سوف يضيع مكان قبره (بمعنى: سوف يكون مستحيل العثور على قبره)، سوف تكون أيامه كمن لم يكن موجودا، سوف يتم دفنه في السعير (اللهب) المهلك، لن يظل ابنه في مكانه، (و) سوف يكون مكروها ٦- في معبد آمون (و) رع (و) بتاح (و) قصر الحاكم، وبالنسبة لمن سوف [يثبّت هذا] الحقل، ولا ينقص ٧- حبال قياساته (حرفيا: يقلص حبال قياسه - أي ينقص من مساحته) فسوف يصبح محبوبا / مفضلا من إله مدينته (و) سوف يوضع /يثبّت ابنه في مكانه مثلما الـسماء ثابتة (و) مثلما الأرض ثابتة ٩- لن يحدث له شيء سيء إلى أبد الأبدية [...؟...] لأنه مكروها من كل إله وكل إلهة إزالة لوحة [الحقول] [... منها ؟؟؟...]"

التعليق:

في السطر الأول من النص وبذكر صيغة اللعن *nk ḥmt.f, nk ꜥ3 ḥmt.f* فإنه قصد من ذلك تحقير الفعل واستهجانه حتي أنه صار بديلا للعنة إلهية مـن *ḫrd.f* التي وردت في النص، ولكن النص هنا قد جمع بين ما هو راق وشـاذ وفـظ مـن اللعنات لمزيد من التأكيد على الترهيب من التعرض بسوء للوحة موضوع الهبة.

لقد لفت "تشرني" نظر الدكتور "بكير" لكون ورود صـيغة *sḏm.f* في اللغـة المصرية المتأخرة تعني الزمن المستقبل عندما يتعلق النص بقسم أو وعد، بينما تعـود على الزمن الماضي عند استخدامها بصورة مستقلة. وعندما يتم الإشارة للمـستقبل فقد يتبع الصيغة الفعلية *sḏm.f* صيغة أخرى مشابهة لها مثلما الحال مع صيغة اللعـن السابق الإشارة إليها.

على ما يبدو كان الأمر بعقوبة بتر الأعضاء قاصر على الملك أو المعبـــودات كما يتبين من تلك اللوحة ولوحات أخرى سنعرض لها في حينها

الإشارة في السطرين الثالث والرابع إلى حبال القياس والتي تستخدم في إعادة قياس حدود الحقول بعد كل فيضان وتشير أيضا إلى إعادة تأسيس حقول جديـــدة[٦] فمن المناسب التحذير من إنقاص مساحتها وهي الموهوبة للمعبد تقربا وزلفي.

لوحة الملك " تف – نخت " (الأسرة ٢٣):

لسوء الحظ فإن البداية الخاصة بالنص مبهمة جدا فلن تسمح بتحديد دقيق لطبيعتها، ولمن صنع الهبة. صيغة اللعنة تحتو ى الكثير من كل الصيغ التي صـــادفناها على الآثار من نفس الطراز.

" ỉr pꜣ nty ỉw.f di mnt / mnt sꜣ.f r st.f n – wꜥ sꜣ n – wꜥ / nn sktt rn.f r ḥḥ ḏt / ỉr Pꜣ nty ỉw.f mnmn Bꜣw – Nt ẖpr r.f r ḥḥ dt / nn smn sꜣ.f r st.f / nk.s pꜣ ꜥꜣ pꜣ ꜥꜣ - pꜣ ꜥꜣ ḥmt.f ẖrdw.f / ỉr.f r hh n sḥmt ỉm nbt n (sic) ḏr nṯrw dmḏ / pꜣ nty ỉw.f ẖb n Pꜥy ḥkꜣ Nt / ẖb nꜣy.f ỉtẖw/ ḳri.f m st tꜣw / bn sšp.n.f msw / nn.f sꜣ tw r Nt /...? ... tꜣ dt ? "

" إذا، بالنسبة لمن سوف يبقى (عليها) سوف يبقى / وخليفته (حرفيا: ولده) سوف يكون في مكانه خلفا عن خلف (حرفيا: واحد بعد واحد) لن يهلك اسمه إلى أبد الآبدين / أما بالنسبة لمن سوف ينقلها (من مكانها) / فإن تلك القـــوة المنتقمـــة (للربة) "نيت" سوف تكون عليه إلى أبد الآبدين / لن يبق ولده في مكانه (ص ١٥٤) / سوف يغتصبه حمار (و) سوف (يغتصب) الحمار – الحمار زوجتـــه (و) أولاده / سوف يقع في لظى (المعبودات) "سخمت" و... ســـيدة الكـــون وكـــل مجـــامع المعبودات / إن من سوف ينتقص من هذه الثروة المكرسة (للربة) "نيت" / فسوف تنقص ثروته / وسوف تحترق مقصورته الجنازية / (و) لن يكون لديه أطفال / (و) لن تثق فيه (المعبودات) نيت / سوف يصله سوء الحظ سريعا".

لوحة من العام السادس من عهد الملك "شاباكا" – الأسرة ٢٥

هبة بحقل للإله "حور" و المعبودة "واجيت" إلهة مدينة (بوتو)، بعد التأريخ يسير النص كما يلي:

" hrw pn ḥnkt 3ḥt sṯ3t 2. ir irt N …. Iw.w mnty r ḥḥ ḏt / p3 nty iw.f thy p3 3ḥt iw.f r šʿ n nsw / iw.f ….iIsft n sḫmt "

" في هذا اليوم هبة لحقل (من) عشرين أرورة قدمها (حرفيا: عملها) N(... من سوف يثبتها) فإنهم سوف يثبتون إلى أبد الآبدين / بالنسبة لذلك الذي سوف يعتدي على (يزحزح) هذا الحقل فإنه سوف يقع تحت سكين الملك / وإنه (سوف يقطّع) تحت مقصلة سخمت "

لوحة التحريم، الأسرة ٢٥:

إن الأثر الأثيوبي المعروف بهذا الاسم ورد فيه تحذير شفوي للحاكم بعقوبات صارمة موجهة لكهنة المعبد بسبب اقتراف الاختلاس. إن الجانب الخاص باللعنة من النص لا يظهر بوضوح شديد: هل تم حرمان المذنب من الحياة ومن الثروة وسلب أعضاؤه أم أن ذلك لم يتعد فعليا حد قطع الذراع أثناء الحياة.

النص

"1- ir ḥmw – nṯr nb wʿbw nb ir.sn sp binm r – prw [ḫrp]..st 2- n rtʿ ḫpr – rdw ḥr sṯ3t 3- n rtʿ smn wʿw ḥr s3.sn 4- ḥr nty n ʿbry ḥt – nṯr m eḫ3.s grg spw šw.s im "

" ١ – بالنسبة للكهنة خدم المعبود كلهم والمطهرين كلهم الذين ارتكبوا خطيئة في المعابد التي يديرونها فإنني أقرر أن أقدامهم لن تلمس الأرض وأن ورثتهم لن يثبتوا (في ثرواتهم بعدهم)، بالنسبة للمعبد الذي لا يمكنه الحصول على البخور (الذي لا يبخر) ففي هذه الحالة فإنني أستثنيه "

لوحة من عهد الملك "بسماتيك الأول" (الأسرة ٢٦)

إن هذا الأثر المبهم بشدة هو من عابد شيده بنفسه، أو أنه أقامه من ثروته كبناية ملحقة بمعبد المعبود "حور مرتي" رب فارباتيوس (مدينة هوربيط)، ضمن

العلامات الطبوغرافية (لقطعة الأرض) دونت الدعوات التالية التي تدعو قـــاريء هذه الصيغة لتقديم القرابين:

النص

" iw.w ꜣtpw nẖ im.f m pꜣḥ(ḥr – mrty) Wsir m r – mḥt hr ib.f im mn ḏt / sk nn sk sw nṯrw – bꜣw ꜥnḫw imiw šdnw ….. imw mn ḏt ḥḥ m pr (ḥr – mrty)"

" إنِ الذين سوف يحملون شريطا / مئزرا منه (أي من المترل المهدي لـــرب المعبد) إلى باحة (حرفيا: أمام) – المعبود – " حور مرتي " (الذي هـــو المعبـــود) أوزير في (مدينة) را – محيت، ويجعل قلبه سعيدا ؟ بذلك، فسوف يخلد أبدا / أمـــا الذي سوف يتلف هذه (اللوحة) فسوف تدمره المعبودات، (و) الأرواح الحية في شدنو " هوربيط " (.... أما من يثبتها...) فيها فسوف يثبت أبدا آبدا في معبـــد (حرفيا: مترل) – المعبود – " حور مرتي ".

هبة قدمت في عهد الملك "بسماتيك الأول" (العام ٣٤ – الأسرة ٢٦)

النص

" ir smn wḏt pm / iw.f ẖry ḥs nt Imn – Rꜥ nsw nṯrw / … mnty sꜣ.f ḥr nst.f / pr.f mnty ḥr snnt.f / ir ẖsf wḏt tn / iw.f n šꜥy m ḏꜣḏꜥwt ꜥꜣt imiw ḥt Nn – nsw / iw.f n ds n ḥnbw ḥry – ib N – rwd.f / sꜣ.f sby pr.f / nn wn ḥꜥwt.f m sby n sḏt / iw.f n ꜥḫ n Irt – Rꜥ … / nn wn rn.f m ꜥnḫw n ḏt "

" أما من سيثبت هذه اللوحة / فسوف يكون في حظوة آمـــون رع مللـــك المعبودات /... ابنه سوف يستقر في مقره / وبيته سوف يثبت على أساساته / ولكن من سوف يخالف هذا المرسوم / فسوف يلحقه عذاب بشع في الفناء الكبير لمحكمـــة العدل العظمي لقاطني معبد نن – نسو (إهناسيا) / سوف يتعرض لسكين حنبو في وسط (مدينة) نرود – إف ؟ / سوف يمرض ابنه ولن تبقى داره (قائمة) سوف يكون جسمه طعما للنيران (حرفيا: سوف تكون أعضاؤه وقود للنيران) (و) سوف

يحرق في لهيب عين رع (كناية عن المعبودات سخمت) / ولن يبق اسمه بين الأحياء إلى الأبد ""

التعليق:

رغم تشابه نص هذه اللعنة مع نصوص أخرى إلا أن لهـا بعـض المميـزات اللغوية الجديرة بالملاحظة:

تعددت وسائل الإغراء للمحافظة على المرسوم فتارة يكـون الـشخص (في حظوة آمون رع) و (سوف يستقر ابنه في مكانه)، وهي صيغ تقليدية متشابهة مع لوحات أخرى، ويزيد عليها هنا مسألة أن (بيته سوف يستقر على أساساته) فهـى بركة جديدة تظهر هنا لأول مرة أتت في الجملة الرابعة من النص المتاح هنـا بينمـا تقابلها جملة (لن تبقى داره) بالنسبة للمخالف للمرسوم.

أيضا ذكر النص موضوع تعرض المذنب بمخالفة المرسوم للمحاكمة في معبـد إهناسيا – مقر المعبود "چـحوتي" أو " ماعت" ربة العدالة – وهي صورة جديـدة راقية من صور العقاب، وإن كنا لم نعدم الصورة التقليدية لعقاب المذنب بحرقه بنيران المعبودات النافثة للهب والتي لم يميز النص كنهها فهل هى المعبودة واجيت الـتي تمثلها حية الكوبرا على جبين المعبودات و الملوك، أم أن الإشارة الصريحة لها بذكر أنها (عين رع) فربما في ذلك إشارة للربة "حتحور " التي تشكلت في صورة المعبودة المحاربة سخمت ولقبت بأنها (عين رع) في أسطورة " هلاك البشر " المعروفة لنا والتي كان منوطا بها إهلاك الجنس البشرى وإفناؤه عقابا للبشر على تمردهم على خالقهم المعبود رع عندما مسه الكبر، فهنا صورة أدبية جميلة تخلص فيها الكاتب من الصورة التقليدية لذكر سخمت مباشرة كما هو الحال في لوحات أخرى عديدة ولجأ للتورية للسمو بفكرة العقاب واستنزال قدر أكبر من الرهبة في قلوب قارئيه.

رغم ما سبق ذكره من جماليات نص اللوحة إلا إننا لن نعدم كما هي عادة نصوص العصر المتأخر وجود غلطات كتابية مثل وضع مخصص إله ذكر بعد كلمة (عين رع) التي كنية عن ربة أنثى بالتأكيد سواء ما كانت المعبودة " واجيت " أو " سخمت " أو " حتحور " .

يوجد كذلك اسم لمدينة غير معروفة هي " إن – رود.إف " التي ارتبطت في النص بعقوبة يتعرض المذنب فيها للتقطيع بسكين " حنبو ؟؟" في وسط المدينة محل التساؤل فهل يرتبط هذا بأسطورة أو قصة متداولة لم يصلنا عنها شيء من كنوز الأدب المصري لم يماط اللثام عنها بعد، أم ماذا ؟؟؟

لوحة الملك "أبريز" الأولى: – الأسرة ٢٦

إن موضوع هذا الأثر غامض فهو على ما يبدو تجديد لهبة صنعت في عهد الملك "بسماتيك الثاني" لأحد الخاصة لأجل المعبود آمون – رع والمعبود كبش منديس، يمكن القراءة من خط رديء

النص

" Imn – Rˁ B3 (nb) ḏdw … di.f mn wḏt (sic)it.f di mn.f / šˁd.f t(w) it.f šˁd.f t(w)"

" آمون – رع، الكبش (سيد) منديس... سيعطى الثبات للمرسوم فسوف يسبب ثباته / ومن سيدمره فسوف يدمره (بالتالي) "

لوحة من عهد الملك "نكاو" (الأسرة ٢٦)

لقد قدم شخص يعمل حارسا متواضعا مجهول الاسم هبة من الأرض لأوزير، في منتصف المنظر العلوي يظهر الملك مقدما علامة الحقول للرب أوزير وللربة إيزة، وعلى أغلب الفروض فوجود الملك هو وجود غير حقيقي، أي أن اللوحة لم يكرسها الملك بنفسه، ولكن ذلك يعطى الإيحاء بأن اللوحة هي "مرسوم ملكي " مثل لوحات أخرى فيتم المحافظة على مافيها من هبة من الأرض والتي كانت

على ما يبدو تمثل ملكية مبنية حيث أن اسمها الوارد على اللوحة هو ... وتعني الكلمة " مخزن " أو " مستودع ".

النص

" p(ꜣ) nty dim n (st) iw(.f) mn / p(ꜣ) nty šʿ.n im w / iw.f šʿ Bꜣstt / hh shmt "

" بالنسبة لذلك الذي سوف يثبتها فسوف يثبت / وذلك الذي سوف ينقلها من هنا / فسوف تقطعه (المعبودات) باستت / وتحرقه (المعبودات)سخمت"

ومن البديهي أنه لا مجال للرجوع في الهبة أو التقدمات، ولذا فإن الكاتب يشكر سلفا من سيتلو الصلاة من أجله، وهو يرغب بالمثل في أن تحل أسوأ المصائب بالفاسق الذي سيطمس أو يدمر أو يعتدي على اللوحة.

في الواقع فإن الصيغ التي تمت دراستها لم تكن تنم عن لعنات، حيث أن العقوبة المعلنة يجب أن يتم توقيع القصاص فيها عن طريق قائلها نفسه. أما بخصوص الآثار من العصر المتأخر حيث تم وضع هبات الأتقياء تحت حماية المعبودات، فيمكن القول أن هناك تدخل دائم وبشكل مباشر (يقل أو يكثر) من الملك، وربما تصدر عنه كل التهديدات المرعبة التي تنتهي بها الكتابات التي من هذا الطراز فليست هي إذا الوحيدة التي وضعها المصريون للترغيب في هذه الآمال الوهمية.

ويجب الإعجاب حقا بأنه مع مرور الزمن أيضا فإن الاتجاه الفعلي لها كان في ازدياد لرفض الأفكار الخفية، إن الخرافات كانت ملازمة للعقائد التي لازمت بداية الوجود الإنساني.

هناك ملحوظة أخرى يجب ذكرها، حيث أنه في فترة ما ساد الشك في الإيمان بالمعبودات (عصور الانتقال مثلا)، فلم يتم ذكر المعبودات إلا نادرا في صيغ اللعن، لذا فيمكن التعويل على أنها لم تترك أثرا عميقا من العدد الكبير من النصوص ذات النزعة للعان والتي يمكن جمعها من هنا وهناك من على الآثار. وهي تشترك كلها في

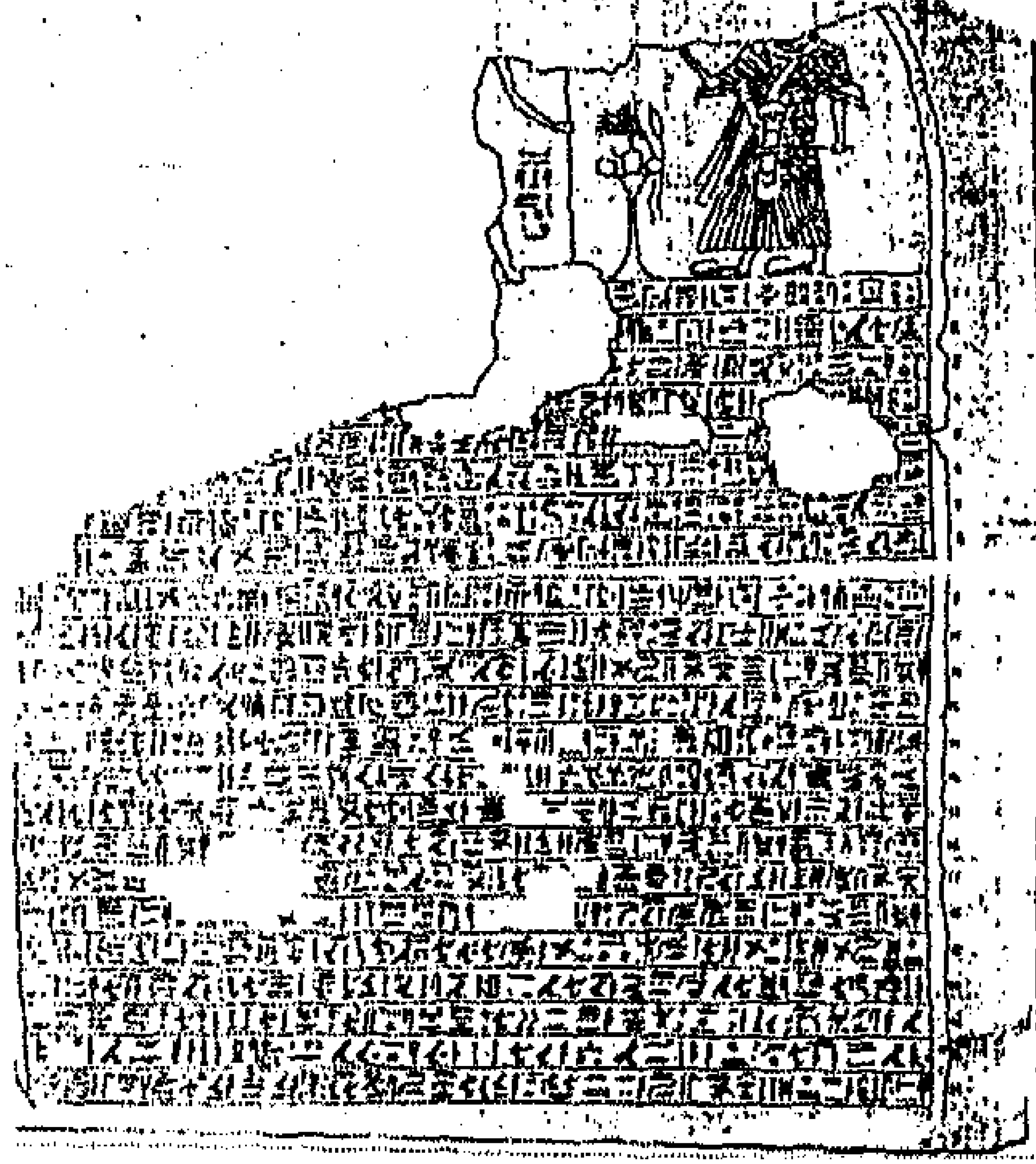
عمل فرضية بكونها قد تم توظيفها في حفظ أنواع محددة من الثـروات، وأن هـذه الصيغة الخيالية أو الخرافية لم تكن إلا جزءا بالغ الضعف مـن عـادات المـصريين الروحية[٧].

ومن النصوص السالفة يتضح لنا تبشيع الاعتداء على الممتلكات بهذه اللعنات اللفظية التي سوف تتكفل المعبودات المعاقبة بتوقيعها على المذنب وذلـك لنظـرة المجتمع المصري للجرائم والتي ناقشها "آير"[٨]على النحو التالي:

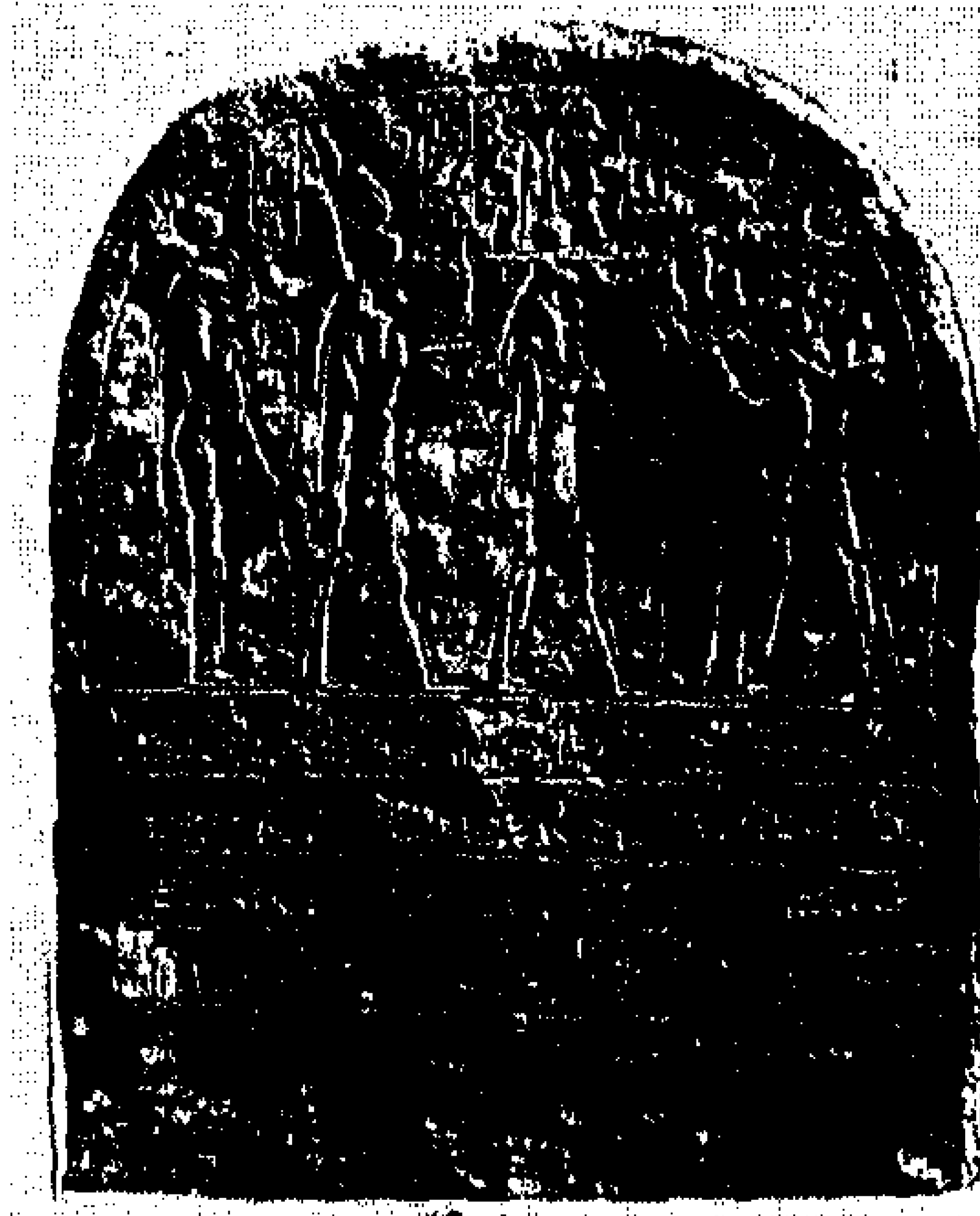
على مستوى القضاء المقارن ومن ثم البنية الاجتماعية المقارنة، فهناك سـؤال رئيسي هو عن المدى الذي تشترك فيه السلطة المركزية بنفسها كواهـب ومنفـذ للأحكام القضائية بين الأفراد. إن هذا يشير بصفة خاصة إلى كم الأذى (أو ما نعتبره حاليا حالات الجنح) ضد الأفراد والذي يتم معاملته كجرائم، وعليه نتساءل عـن المدى الذي ينفذ كعقوبة انتقامية من الجانب المعتدي عليه والذي لا تحكمه سـيطرة السلطة فقط بل يتحول إلى تحرك فعال منها، ولكن بطريقة أخرى، فهذا يعني المـدى الذي امتدت إليه تصنيفات الجريمة من الاعتداء المرتكب ضـد الـسلطة الحاكمـة مباشرة ليشمل أكثر فأكثر الاعتداءات التي تكدر النظام العام والعلاقات الاجتماعية بين هؤلاء المحكومين.

لم تمدنا المادة المصرية بدليل عن الجزاء القانونى لجرائم النفس والجرح والتي هى الأكثر وضوحا ضد شخص ما. وكان التصنيف الأساسي للسرقة في مـصر يبـدو واضحا لدرجة كونه كاد أن يشكل متاهة مائعة. كان الجانب المعتدي عليه (الضحية) يتعقب الموضوع بنفسه، وكانت العقوبات – إلى الحد الذي يمكن تنفيـذه منـها – تأخذ عادة شكل إصلاح أجزاء صغيرة متعددة من الخسارة. وحيثما كانت الـسلطة أو المعبد يتدخلان تصبح السرقة جريمة، وهنا كان يتم اقتفاء أثرها بـصورة رسميـة وكان ذلك بمثابة عمل إداري ناجح للمطالبة يبدو مثل الإجراء القضائى، وكان يتم المعاقبة عليه بصورة أكثر صرامة.

ويظهر ذلك مثلا في لوحة القائد العظيم للمي "شاشانق" الذي لجـأ للملـك والمعبد بشكايته من اختلاس القرابين الخاصة بابنه "ناميلوت" والجـزاءات الـتي تم توقيعها على الكهنة المذنبين مما جعل "جاردنر" يعدها وثيقـة قـضائية وكـذلك في مظلمتي با دي إيزة " بتيسى" اللتين سجلتا على بردية ذكر بها إقامة لوحة.



(رسم رقم ١) لوحة الوقف التي يوصي فيها الملك "وسركن الثاني" بقطعة كبيرة من الأرض لأحد أبنائه دون الآخرين، ولكي لا يعترض الأبناء أظهر أ الأمر تم بناء على رغبة المعبود آمون وعلى من يخالف ذلك ستقع اللعنات المطولة بنص اللوحة



(صورة رقم ١) هبة بعشرة أرورات من المدعو با أوردو (ومعناها الإوزة) ليوكل إدارتها للكاهن عنخ حور لصالح معبد الثالوث الأوزيري في غرب الدلتا

حواشي الفصل السادس

1- Henri Sottas: La Preservation de la Propriété funéraire dans l'ancienne Egypte.., Paris , 1913, p. 119-139

2- Kitchen 1969–7., p. 66

3- Daressy 1915, p.140 و سليم حسن: جزء ٩، ٢٠٠٠، ص٢٢٧-٢٢٨

4- Daressy 1925 , p. 52 -53

5- Herman Ranke: Egyp. Person. (PN) I, p. 104, no. 9

6- Bakir 1943, p.80 - 81

7- Sottas, H.: 1913, p. 171-172

8- Eyre, C.J.: "Crime and adultery in Ancient Egypt", JEA, Vol. 70, London 1980, p.92-105

الفصل السابع

لوحات النذور بالسرابيوم ودورها فى ترتيب مراسم الجنازة الملكية

عن لوحات السرابيوم:

منذ أن حفر " رعمسيس الثاني " النفق الذي تحت الأرض المسمي السرابيوم ليكون مدفنا للثيران المقدسة، نجد أن كل الملوك الذين حكموا في منف لم يفتـــهم أن يزينوا هذا السرابيوم، ويحتفلوا عند إقامة شعائر دفن هذه العجول بكل أبهة وعظمة، فكان يحنط جسم أبيس بكل دقة وعناية ثم يوضع في تابوت من الخشب أو الحجـــر الصلب ثم تفتح فوهة القبة المخصصة للدفن ويوضع فيها التابوت ثم تـــبنى ثانيـــة. وكانت تقام لوحة تذكارية ينقش عليها استرحامات وصـــلوات علـــى روح مـــن أقاموها. وكانت هذه اللوحة تسند على الجدار الجديد الذي أقيم لسد فوهة القـــبر، وتوضع عند أسفل الصخرة المجاورة للقبر، أو على رقعة الممر أو في أي مكان يكون تحت أنظار كبار رجال الدولة والعمال والكهنة الذين اشتركوا في الاحتفال بـــدفن العجل أبيس المتوفي، زمن ثم نجد أن الممر أو الرواق الذي كان يخترق الجبانة قد تحول شيئا فشيئا إلى إدارة سجلات. كانت تدون فيها كل أسرة من أسر الملوك المـــصريين أسماءها في أية مناسبة تسنح عند دفن أبيس جديد.

وهذه السجلات قد كشف عنها الأثري "مريت باشا" في حالة تكاد تكون سليمة على الرغم مما أصابها من يد الإنسان المخربة. وهذه السجلات تشمل نقوشا من عهد ملوك بوبسطة ومن عهد الملك بوكوريس وحتى من العهد الكوشي، فنجد أن تهرقا عندما هدد بالغزو الآشوري قد مكث في منف قبل وفاته بسنة.

وستقدم الباحثة أولا اللوحات السردية التي قدمها الكهنة في مناسبات دفـــن الثور والتي كشفوا فيها عن تقواهم وتباهوا بالاشتراك في مراســـم الـــدفن ســـواء

بالاشتراك الفعلي في طقوس تجهيز العجل للدفن، أو بمجرد إتباع الجنازة، وهي تلك اللوحات الموجودة بالكتالوج الذي قدمه "فركوتيه" ثم تتبعها باللوحات النذرية المقدمة من الملوك الذين تمت الدفنات في عصرهم والتي تمثل البيانات الرسمية الصادرة عن القصر للخاصة و للعامة عن وفاة الثور المقدس وتاريخ حياته ودفنه.

" لوحات السيرابيوم " إذا هى لوحات نذرية قدمت في مناسبة وفاة العجل حابي – أوزير رمز المعبود بتاح في منف، واكتشفها مارييت في السرابيوم، أو مدفن العجول المقدسة، وهذه اللوحات تعود لعصور مختلفة سنعرض هنا منها للوحات الخاصة بفترة الدراسة، أي من الأسرة الحادية والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين وسيلاحظ أن معظمها يعود لعهد الملك "إيعحمس الثاني" أو "أمازيس" والذي تمت في عهده ثلاث دفنات للثيران المقدسة في الأعوام الرابع والثالث والعشرين والرابع والثلاثين، وستوردها الباحثة للنصوص الراقية التي تحملها والتي تلقى بعض الضوء على الإجراءات التي كانت تتبع عند دفن الثور حابي وكذلك على أمنيات ناذري اللوحات ولمحات من إخلاصهم وتقواهم والتي فصلّوها من خلال النصوص المنقوشة على تلك اللوحات، هذا مع العلم بوجود خمس دفنات للعجول خلال هذه الأسرة ولكن استأثر عهد أمازيس بمعظم اللوحات ربما للاستقرار النسبي الذي ساده بعد فترة اضطرابات طويلة تعزى إلى القلاقل السياسية وتقلب المحتلين في أراضى مصر.

وقد ذكر "مريت " في تقريره والذي نقله عنه "ماسبيرو"[١] " إن اللوحات المكتشفة حديثا (في عصره) في مقبرة عجول أبيس من الواضح أنها من طرازين: الأول وهي الأكثر أهمية أيضا، هى اللوحات الرسمية وهي مع الأسف ليست الأكثر في العدد، حيث لم أحص منها سوى ثمانية. وقد كانت في الأصل مثبتة في منتصف الجدار الذي شكل حجرة العجل أبيس واللوحات التي وجدت بلا نظام وسط الردم الخاص بالحفريات. وأخريات ما زلن في مكانهن القديم.

وقد كانت كل هذه اللوحات مكتوبة بالعبارات الخاصة بالأضرحة. مــذكور عليها تاريخ ولادة العجل أبيس، تاريخ تقديمه لمعبد بتاح في منف، تاريخ جنازته، وفي النهاية الفترة الكلية لحياته بالأعوام والشهور والأيام. وواحدة منها وهــي الأقــدم، تحوى في متونها إفادة عمن قام بتمويل إقامتها. ومنها نعلم أنــه "بــسماتيك الأول" وقرب نهاية عهده في العام الثاني والخمسين، والذي بدأت عنده المقبرة التي تمثل حاليا الشيء الخاص الجدير باهتمامنا.

إن الملوك الذين حررت هذه النصوص في عهودهم هم: (من ملوك الأســرة السادسة والعشرين) بسماتيك الأول، نكاو الثاني، أوافرس(واح إيب رع — أبريــز: كما سماه الإغريق وذكر في التوراة باسم: هوفره)، أمازيس (أحمس الثاني)، و(مــن ملوك الأسرة السابعة والعشرين): قمبيز، دارا الأول، ثم (من ملوك العصر اليوناني): بطلميوس فيلوميتر (السادس— الباحثة)، بطلميوس إيورجيــت الثــاني (الــسابع — الباحثة). ويفترض أننا لن نجد جزء آخر ذى كتابات كبير، ومن ثم فيمكنني افتراض تقديم تأكيد بأن المقبرة يعود عهدها إلى الملك "بسماتيك الأول"، وأنها استخدمت في دفن أبيس على الأقل حتي عهد "إيورجيت الثاني".

اللوحات من الطراز الثاني لم تكن رسمية بالمرة، لم نجد واحدة أبــدا داخــل المقبرة، بل اكتشفت كلها على الأبواب أو فوق حوائط دهــاليز المــدخل، حيــث رصعت بها بعناية. إن هذه الآثار لتذكارات تركها الزوار الذين كانوا يدخلون المقبرة في أيام معلومة. يقرأ على حجر صغير لأوزير — أبيس بعد ذكر الاسم، ووظيفة الزائر والتفاصيل التي تعتبر هامة بالنسبة للعائلة وأنسابها. وحدث في مرات متفرقة اختصار الكتابة على اللوحة إلى صيغ صلاة، وتاريخ الزيارة مذكور بالطريقة المصرية، بمعــنى أنها مؤرخة بسنوات حكم الملك الموجود في الحكم.

ولقد اكتشفت أيضا وسط اللوحات الرسمية سيرة ذاتية كاملة لنصف دســتة من عجول أبيس، من بينها ذلك الثور الخاص بالأسرة ٢٦ حيث كان أولها. أستطيع

أن أؤكد أيضا، حيث أن اللوحات الخاصة تحتوى على تاريخ، هذا التاريخ دائما مـــا يكون هو تاريخ موت المعبود، أو تاريخ يوم تنصيبه. "" مثل اللوحات التالية:

لوحة العام السادس عشر لنكاو الثاني:

هذه اللوحة[٢] عثر عليها في السرابيوم بمنف وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر (رقم ١٩٣). وما جاء في هذه اللوحة من نقوش يدل على أن أبيس ولد في الـــسنة الثالثة والخمسين من عهد بسمثيك الأول قد توج في السنة الرابعة والخمسين مـــن حكم هذا الملك ومات في السنة السادسة عشرة اليوم السادس من شهر بابة من عهد الملك " نكاو الثاني" وكان عمر هذا العجل وقت مماته ستة عشرة سنة وسبعة أشهر وسبعة عشر يوما، وعلى ذلك لم يكن قد عاش إلا سنة ونصف السنة قبـــل تـــولى " نكاو الثاني" مقاليد الحكم، وعلى ذلك يكون قد حكم بـــسمثيك بالـــضبط أربعـــا وخمسين سنة.

ترجمة نص اللوحة

"" السنة السادسة عشرة – الشهر الرابع – مـــن الفـــصل الأول (فـــصل الفيضان) – اليوم السادس عشر من الشهر في عهد جلالة الملك حور حكيم القلب [واح إيب رع]، ملك الوجه القبلى والوجه البحري (هذا اللقب وضعه الكاتـــب خطأ من حيث ترتيب الألقاب الملكية حيث يجب أن يرد قبل لقب ابن رع أي يكون اللقب الرابع من ألقاب الملك الخمسة) حظي المعبودتين، المنتصر، حـــور الـــذهبي، محبوب المعبودات، واح إيب رع من جسده ومحبوبه، "نكاو" عاش أبديا محبـــوب أبيس بن أوزير. يوم دفن هذا المعبود. هذا المعبود قد اقتيد في سلام إلى الجبانة. ليأخذ مكانه في معبده في الصحراء الغربية التابعة لحياة الأرضين (عنخ تاوى= جبانة منف) بعد أن عمل له كل ما يعمل في البيت المطهر كما كان قد عمل سابقا (لغـــيره مـــن العجول المقدسة). ولد في السنة الثالثة والخمسين – الشهر الثاني من الفصل الثـــاني

(فصل الزرع) اليوم التاسع عشر من الشهر في عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري واح إيب رع، ابن رع بسمثيك (الأول) المنتصر. وقد استقبل في بيت بتاح في السنة الرابعة والخمسين الشهر الثالث من الفصل الأول (فصل الفيضان) اليوم الثاني عشر. وقد فارق الحياة في السنة السادسة عشرة — الشهر الثاني من الفصل الأول (فصل الفيضان) اليوم السادس ومجموع مدة حياته كان ستة عشرة سنة وسبعة أشهر وسبعة عشرة يوما. إن جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري نكاو العائش إلى الأبد قد عمل كل التوابيت وكل شيء ممتاز ومفيد لإلهه الفاخر هذا. فقد بنى له مكانه في الجبانة من الحجر الجيرى من (منطقة) عيان وهي بضاعة ممتازة. ولم يوجد قط من قبل مثل ذلك منذ الأزل وذلك لأجل أن يمنح كل الحياة وكل الثبات وكل السرور والصحة وفرح القلب مثل رع أبد الآبدين".

لوحة للملك أبريز بالسرابيوم:

هذه اللوحة[٣] محفوظة في متحف اللوفر تحت رقم ٢٤٠

النص

" ١- العام ١٢، الشهر الثاني من الفصل الثالث (الشهر العاشر)، اليوم ٢١، تحت حكم جلالة الملك حعع إيب رع (أبريز) ٢- محبوب حابي — أوزير (أبيس) ابن أوزير. اقتيد المعبود إلى الغرب الجميل في سلام ٣- ليستريح في مكانه بالجبانة بالصحراء الغربية لمنف بعد أن تم عمل كل ما يعمل له في ٤- البيت الطاهر (أي: خيمة التحنيط) والذي لم يعمل مثله من قبل أبدا. لقد صعد جلالة هذا المعبود إلى السماء ٥- في العام ١٢ الشهر الرابع من الفصل الثاني (الشهر الثامن)، اليوم ١٢. لقد ولد في العام ١٦، الشهر الثاني من الفصل الأول (الشهر الثاني)، اليوم ٧، تحت جلالة ٦- الملك نكاو العائش أبديا. لقد تربى في بيت بتاح (أي: معبد المعبود بتاح) ٧- في العام ١، الشهر الثالث من الفصل الثالث (الشهر الحادي عشر)، اليوم

٩، من حكم جلالة بسمثيك (الثاني). ٨- الحياة الجميلة لهذا[٣]المعبود كانت ١٧ عاما، ٦ شهور، ٥ أيام. لقد صنع المعبود الطيب واح إيب رع (أبريز)، كل التوابيت ٩- وكل شيء، ممتاز، وكل شيء نافع، لهذا المعبود المبجل، وذلك لربما يعطى (الملك) الحياة والصحة إذا للأبد".

لوحة للعجل أبيس بالسرابيوم للملك أحمس الثاني:

توجد بمتحف اللوفر لوحة لعجل أبيس عاش في عهد الملك أمسيس (أحمس الثاني)، وتحدثنا هذه اللوحة عن حياة عجل أبيس ووفاته[٤].

ترجمة اللوحة

" السنة الثالثة والعشرون الشهر الأول من الفصل الثالث (الشهر التاسع من السنة) اليوم الخامس عشر في عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري خنم إيب رع (أمسيس) معطى الحياة أبديا.

إن المعبود قد اقتيد في سلام إلى الغرب الجميل لأجل أن يأخذ مكانه في الجبانة في المكان الذي عمله له جلالته الذي لم يعمل مثله من قبل، وذلك بعد أن عمل له ما يعمل في البيت الطاهر (مكان التحنيط).

تأمل لقد كان في ذاكرة جلالته كيف فعل حور لوالده أوزير ولذلك عمل تابوتا عظيما من الجرانيت. تأمل ! لقد وجد جلالته أنه من الخير أن يعمله من حجر ثمين لم يعمل منه كل الملوك في كل زمان. وقد عمل كفنا من كتان رسنت ومحننت السبري (مكانان يؤلفان جزءا من بلدة سايس المقدسة) ووضع معه تعاويذ وكل حلى من الذهب وكل حجر فاخر ثمين وكانت أجمل مما عمل من قبل (على يد ملوك آخرين) لأن جلالته أحب أبيس الابن الحي العائش أكثر من أي ملك (آخر).

إن جلالة هذا المعبود قد ذهب إلى السماء في السنة الثالثة والعشرين، الشهر الثالث من الفصل الثاني (الشهر الرابع) اليوم السادس وكان قد ولد في السنة

الخامسة الشهر الأول من (الفصل الأول) اليوم السابع وقد وضع في بيت بتـــاح في الشهر الثاني من الفصل الثالث (الشهر العاشر) اليوم الثامن عشر ومدة الحياة الجميلة (التي عاشها) هذا المعبود الكامل كانت ثماني عشرة سنة وشهرا وستة أيام "أحمس بن نيت" معطى الحياة الرضية أبديا قد عملها (أي اللوحة) له ""

مظاهر الحداد وطقوس الجنائز الملكية من خلال لوحات النذور في السيرابيوم

ربما يتبادر إلى ذهن القاريء الكريم تساؤل هو: لماذا لجأت الباحثة للاستعانة بنصوص السيرابيوم لمعرفة طقوس الجنائز الملكية؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول أنه كان يسود صمت مطلق عند موت الفرعون، وكان ذلك شيئا عاديا عند المصريين، وليس لدينا أي إشارة في النصوص والمناظر تدل على موت الفرعون واعتلاء آخــر مكانه، إذ ليس من المعقول أن موت فرعون – خاصة إذا كان عظيما – يمر دون أن يحزن له الشعب أو يظهروا شعورهم نحوه في مظاهرات قومية أو إقامة حفل ديـــني. غير أنه قد جرت العادة في معظم الأحيان أن يصمت الشعب صمتا تاما عند مــوت الفرعون، وربما يعزى ذلك في رأي "سليم حسن"[٥] إلى أن إعلان موت الفرعون يعد موضوع خزي وخجل، إذ أن الفرعون كان يعتبر إلها، والإله لا يموت بل يبقى حيــا مخلدا، ولذا لا يعبر عنه أنه قضى بل يقال عنه أن حور (أي الملك) قد طار إلى السماء وأن حور آخر من ظهره قد حل محله على الأرض. وكان الملك الجديد يعلن ألقابــه وحسب، وعلى ذلك كان حور لا يزال يحكم البلاد ولكنه سمي مثلا "عــا خــبرو رع"– وهو اسم التتويج للملك أمنحتب الثاني – بدلا من "من خبر رع" – وهــو اسم التتويج للملك " تحوتمس الثالث" فالملك إذا في الواقع لم يمت.

ولقد رسمت لنا مجموعة لوحات السيرابيوم صورة شبه متكاملة عما كان يتم من طقوس خلال مراسم الجنازة الخاصة بالثور المقدس "حابي" أو "أبيس" مما يماثـــل

تقريبا ما يتم عمله للفرعون إثباتا من نصوص أخرى، فقد أفاض مكرسي اللوحات –كل على حدة– في وصف الدور الذي قام به في جنازة الثـور المعبـود، وعلـى اختلاف الدفنات نجد اتفاقا بين النصوص في بعض الإجراءات، واختلافا في بعضها، وهو اختلاف محمود إلى أي حال لأنه يضيف ولا ينقص لما نحاول أن نترسمه في هـذا الشأن.

تمت دفنات الثور المقدس في احتفالات مهيبة واهتمام من الفرعون والشعب على السواء وذلك لانتشار عبادة هذا التجسيد الحيواني الموجود في منف وغيرها،

كان هناك الثور مر–ور أيضا هذا بخلاف التجسيدات الحيوانية الأخـرى فى مختلف معابد مصر وكذلك من الطيور والأسماك وهى مجـرد تجـسيدات للمعبـود الأصلي تقدس ولا تعبد لذاتها بدليل اختلاف اسم الحيوان المقدس عن اسم الحيوانات الأخرى من فصيلته فالثور المقدس هنا اسمه "حابى" *ḥp* بينما أي ثور يسمى "إيح" *iḥ* أو "كا" *kꜣ* وكان لكل من هذه الثيران علامات خاصة يختار العجـل الـذى سـتم تشريفه بوضعه في المعبد باعتباره تجسيدا للمعبود الخاص بهذا المعبد على أساسها وهو ما نجد صدى له في القرآن الكريم فى سورة البقرة – الآيات ٦٧ إلى ٧١– حيـث تلقى سيدنا موسى –عليه السلام– الأمر الكريم من الله سبحانه وتعالى لذبح بقـرة، وهو أمر بسيط كما نرى، ولكن لتأثر أتباعه الشديد بما كان يتم فى مصر من البحث والتمحيص عن عجل بعينه، تتوافر فيه صفات كذا وكذا فقد كثر لجاجهم وجدالهم مع نبيهم الكريم حتى "ذبحوها وما كادوا يفعلون " وصدق الله العظيم حين أورد لنا ذلك فى كتابه العزيز حتى ليؤكد على حداثة تواجد اليهود بمصر – على عكس مـا يدّعون تماما – وذلك نظرا لانتشار الاهتمام المبالغ فيه بالعجل أبيس منذ عهد الملك " رعمسيس الثاني " ومن خلفه من الملوك، بينما كانت الأمور قبل ذلك عادية وكان اختيار العجل فى أي معبد هو طقس محلي معتاد!! لا تصاحبه تلك الطنطنـة الـتي ستظهرها النصوص التالية.

وتوسع الاهتمام به على مدي أسرات العصر الأخير وما تلاه من عصور الاحتلال، ويظهر ذلك في الاهتمام بتوسيع السيرابيوم وزيادة أنفاق الدفن فيه من مختلف فراعين هذه الفترة يتساوى في ذلك الحاكم ذا الدم المصري الخالص أو الأجنبي المتمصر أو حتي الغازي الأجنبي، وربما لم يكن هذا الاهتمام عن نية دينية خالصة بل شابتها في معظم الأحايين أغراضا سياسية تهدف للتقرب من الشعب وخاصة من الفئتين الأخيرتين من الحكام المذكورين آنفا.

* تسابق الكهان والقواد العسكريون وذوى الثراء في إقامة لوحات تخلد مناسبات دفن أبيس وحضورهم المراسم بل ودورهم الفعلي في إنجازها -إن وجد- فليس اشتراكا شرفيا بل هو مجهود يبذل وطقوس تتم يبتغون من هذا التسجيل لأدوارهم بلوغ وسيلة من وسائل الخلود الذي ابتغاه المصري القديم وكان هدفه الأسمى منذ وعى الأفكار المتعلقة بالمعبودات والإيمان بالبعث والخلود. ومن خلال نصوصهم أقدمت الباحثة على تسجيل الخطوات التي تتم لتحنيط الثور ثم تجهيز الجنازة، تلك الخطوات التي تشبه ما يعمل للملوك على قول هيرودوت ولما كانت المصادر المصرية قد سكتت عن طقوس مظاهر الحداد الملكية بل اكتفت بعبارات مقتضبة وردت في النصوص الأدبية والدينية المتفرقة (مثل طار الصقر إلى السماء، أو اتحد الصقر مع أبيه الشمس..الخ)،ولقد ذكر "فركوتيه" نصا ديموطيقيا[٦] عن جنازة الملك "بسماتيك الأول" – الأسرة السادسة والعشرين – ويؤيد ما ذكره هيرودوت، ويعضد أيضا الظن بأن ما ذكر على لوحات السيرابيوم من تشابه طقوس الجنازة والحداد الخاصة بالثور المقدس مع جنائز الملوك حيث أورده "فركوتيه" لأنه يتفق مع ما جاء على لوحات السيرابيوم النذرية، لذا فهذه محاولة لتتبع خطوات الحداد والدفن منذ لحظة الإعلان عن موت الثور "حابي" الذي يتربى في معبد "بتاح" بمدينة "الجدار الأبيض" كتجسيد للمعبود "بتاح".

ويمكن ترتيب دفنة الثور "حابي" من خلال النصوص الموجودة على اللوحات كما يلي:

إعلان وفاة الثور: حيث يعلن عن وفاة الثور وينتشر الخبر في كافة أرجاء مصر، ومن ثم تبدأ التجهيزات الملكية والشعبية لتحنيط الثور.وتفتح أنفاق السيرابيوم لتجهيز فتحة جديدة وتابوت جديد، ويستعد كل من يرغب في تخليد حضوره هذه المناسبة المباركة بالاتفاق مع قاطعي الحجارة والنحاتين لإقامة اللوحات التي ستوضع في مدخل نفق الدفن عند وصول الثور لمثواه الأخير.ويتم إرسال مندوبين لمختلف المقاطعات لكي يحضر مندوبى المعابد مع هداياهم.

الوصول لخيمة التطهير: وتوجد بالمعبد بجوار بحيرة المعبد حوض أو قناة حيث يتم تطهير مبدئي لجسد الثور المقدس قبل وضعه في قارب يعبر تلك البحيرة أو القناة للوصول إلى خيمة التحنيط التي توجد بها مائدة اكتشفتها مصلحة الآثار بمقاييس تعدل مائدة تحنيط الجثمان البشرى بعدة أضعاف.(رسم رقم ١)

إقامة خيمة التحنيط "الوعبت": حيث تجهز الخيمة وتكوم فيها المؤن الجنازية حال وصولها من المخازن الملكية والتي تشتمل على لفائف الكتان من أفخر الأنواع، والبخور والمر والراتنج والحلي، ونظرا للقيمة الثمينة لتلك التجهيزات فإنها ترسل من المخازن الملكية في حراسة مشددة يتولاها قائد عسكري رفيع المستوى يضرب طوقا أمنيا حول الخيمة التي يتجمع حولها الجمهور الثاكل مع خواص الناس يتساوون في مراسم الحداد والحزن.

وصول مندوبي المقاطعات: تصل للمعبد وفود من مندوبي المقاطعات من كهنة المعابد المختلفة ومن جموع المواطنين الذين يزمعون حضور التحنيط والجنازة والذين يبقون خارج الوعبت طوال مدة التحنيط في نواح وترتيل وصوم، وتصل مع هؤلاء المندوبين هدايا للثور من البخور والحلي، ولن يشترك كل الحضور في عملية

التحنيط بل إن عملية التحنيط تتم وفقا لترتيبات معينة ومقننة محفوظ خطواتها في الكتب المقدسة المحفوظة بدورها في بيوت الحياة بالمعابد الكبرى، لذا فلن نجد كاهن ذى رتبة صغيرة يدّعى اشتراكه في عملية التحنيط، بل نجد اللوحات وقيمتها المادية وحجمها تتناسب بصورة مطردة مع مستوى مكرّسيها.

بدء علمية التحنيط: لم تذكر اللوحات لنا طريقة التحنيط، وإن كانت ولابد تشبه تلك المخصصة للملوك، وعموما فهى موجودة من مصادر أخرى بل ركزت اللوحات على دور الأفراد الشخصي في الطقوس وهو الجديد من معلومات تفيدنا في إضافة حجر للبناء الدينى والحضاري لمصرنا العزيزة حيث نجد الخطوات التالية:

- خلع الملابس وارتداء زى معين خاص بالجنائز، وكذلك تزيين الأعضاء (ربما بالحناء أو بالنيلة برسوم معينة)، وهو ما يمثل تغيير المظهر الخارجي حدادا على الثور، بل ولقد ظهر بعض الأفراد ممدين عراة على وجوههم حزنا على الثور المتوفي وقد يستمر الواحد منهم بنقبة قصيرة فقط لا غير حتي لترتعد مؤخرته وكليتيه من البرد الشديد هذا إن حدثت الوفاة في شهور الشتاء أو لأن مدينة منف تعتبر مدينة تتعرض للاختلاف الشديد في درجات الحرارة ليلا ونهارا لوقوعها في النطاق الصحراوي.
- بدء الصوم الطويل والذي يتضح أنه صوما مزدوجا ينقسم لصوم انقطاعي لا يدخل فيه الجوف سوى الماء والخبز وذلك حتي إتمام أربعة أيام، ثم يبدأ صوم آخر يتخفف فيه الشخص من بعض القيود حيث يسمح لنفسه بتناول الأعشاب أو الخضروات المطبوخة أو النيئة (حيث لا يتبين ذلك بوضوح) مع الخبز والماء، وهو هنا يمتنع تماما عن تناول أي نوع من اللحوم، أو شرب الأنبذة بأنواعها، أو تناول الفاكهة بأنواعها، حتي أعلن بعضه عن سقوطه على الأرض من فرط

الجوع وكل ذلك المنع إظهارا للحزن الشديد. فأثناء صيام الأربعة أيام خصوصا والتي يبدأ بها الصيام، ومع تغير العادات الغذائية للفرد يكون بدء الصيام هـو أصعب وقت وذلك حتي تتعود المعدة على الامتناع عن الطعام ووصول كميات قليلة منه للجسد.

- يقوم الفرد مع غيره بتلاوة صلوات معينة بصوت عال ومع كر الأيام واستمرار التلاوات، مع استمرا الصوم المتقشف ذكر بعضهم انحباس صوته وازورار حلقه، بل ويخرج بعض المشتركين في خيمة التحنيط للجموع خارج الخيمة حاثا لهـم على الهتاف والترتيل – ربما طلبا لتترل الرحمات – كل ذلك مع استمرار الحداد والعويل وليس الصلوات فقط داخل وخارج الخيمة.
- أخيرا تنتهي فترة السبعين يوما اللازمة للتحنيط – أو الستين في لوحة – ويخرج الثور في موكب إلى مرحلة تطهيرية أخرى قد تشبه التطهير المبدئي الذي تعرض له ولكن هو تطهير نهائي، وقد يكون رمزيا بدون تعريض الجسد للماء بعد تجفيفه بل يتعرض فقط للمرور بالقارب فوق الماء وتستعد الجموع لتشييع الجنازة.
- يسير الموكب الحزين ويجر فيه جسد الثور على الزحافات بطول الطريق الممتد في الزراعات ثم تخومها الصحراوية حتي الوصول أخيرا إلى السيرابيوم.
- وعند الوصول إلى مدخل الأنفاق الجنازية تتم طقسة فتح الفم، ويوسد الجثمان داخل التابوت الضخم ويغلق عليه الغطاء ويقوم المشيعين بوضع لوحاتهم التذكارية على مدخل النفق، وكل دفنة بلوحاتها حيث أن البعض حضر أكثر من واحدة قدم في كل مناسبة منها لوحة منفصلة.

ومن هنا يتضح دور الأفراد في هذه الدفنات الملكية التي قدمت لنا لوحـات السيرابيوم تفاصيلا شبه دقيقة عن خطواتها بما يسمح بتمثل جنازة الفرعون فيها.

لخص "فركوتيه" مراحل الجنازة في مقدمة دراسته للوحات السيرابيوم كما يلي: (Vercoutter 1968, p. xii ~xv)

p.xii موكب أولي يجيء لفحص جثمان الحيوان المؤله في معبد بتاح وذلك بدون شك بعد تطهير مبدئي في "بحيرة الملك"، ثم يقاد الثور إلى خيمة التحنيط "الوعبت" حيث يبدأ الكهنة بتحنيطه. وأحب الإشارة إلى أن "الوعبت" لم تكن سوى المقصورة الصغيرة لأبيس والتي أسفرت عنها حفائر مصلحة الآثار في منف ذاتها عام ١٩٣٦. لقد كانت "الوعبت" تقام إذا بالجوار القريب جدا من معبد بتاح، والموكب الجتري نفسه ربما كان ينعطف عن الطريق لإتمام عملية التطهير المبدئي على ضفة بحيرة، ولا يمكن التكهن بالمدة الزمنية التي يستغرقها هذا (الموكب). (صورة رقم ١)

p.xiii ويبدأ حداد مشيعي أبيس الذين فضلا عن مشاركتهم في الجنازة فإنهم يمدون يد المساعدة، ويرتدون كذلك زى الحداد .

من المهم أيضا ذكر الموكب الكبير الذي يضم المومياء والذي يقاد فيه أبيس من خيمة التحنيط إلى السيرابيوم. فهناك نص يؤكد على طول الموكب الذي يستغرق على قوله:"اليوم كله بأكمله" وهو ربما ما يعني من الفجر إلى الغروب...وبعد خروج المومياء من البوابة الغربية للوعبت تؤخذ إلى "بحيرة الملك" حيث تتم لها عملية تطهير ثانية في مقصورة صغيرة أقيمت على مشارف البحيرة.ثم ينقل الجثمان على متن قارب يسير في نفس البحيرة أو في قناة، ثم يوضع الجثمان المحنط على زحافة حتى السيرابيوم. يتم هذا بمساعدة من الجيش الذي يشارك أفراد منه في الدفن كما تخبرنا النصوص، ولابد وأن كان هذا الموكب مرهقا لهؤلاء الأشخاص المسئولين عن جر التابوت. وفي الواقع فإن طريق الكباش الذي كان يمتد من أطراف الأرض المزرعة وحتى الأنفاق الخاصة بالدفن كان يمتد لما يقترب من كيلومترين. ولابد أن صعود المنحدر الصخري كان شاقا على جمع الحمالين الذين كان عليهم التجول بحملهم

لخمسة كيلومترات من الطريق في الأرض الزراعية بدون أن ينبسوا بضرورة إيجاد وسيلة لعبور ذراع النهر.

لقد وضع الرفات المقدس الآن بمدخل النفق، ولكن هيهات فلم يكن الموضوع لينتهي بعد، فما زال هناك "طقسة فتح الفم"، وبعدها مباشرة كان يتم إنزال المومياء الثقيلة في دهاليز الأنفاق التي كانت تمتد بزوايا ضخمة تشكل طرق الأنفاق والتي لم تكن بدورها سوى صورة من العمل الرفيع. وأخيرا تصل المومياء لحسن الحظ أمام غرفة الدفن، ولكن مازال هناك، وهذا بدءا من عهد "أمازيس"، عليهم وضع المومياء داخل التابوت الجرانيتي، ثم وضع الغطاء الحجري الثقيل، ثم إنزال التابوت – حيث استقرت به المومياء أخيرا– إلى الفتحة التي أعدت خصيصا لهذا الغرض. وحيث أن التابوت يزن وحده أكثر من سبعون طنا، فلنا أن نتخيل كم الجهد المطلوب و الذي يبذل من أجل عملية دفن واحدة. ويدهشنا أيضا هذا الكم من المشاركين البارزين، والذين يعتبرون أن جهدهم في هذا الصدد يستحق المكافأة. إن إقامة لوحة في مدخل السيرابيوم ربما كان ميزة لا تمنح سوى للمشتركين في أداء دور بفعالية في هذا الاحتفال أو في الجنازة إذا فلم يكون هؤلاء هم، كما قيل لنا، إنهم " ما لا يعد ولا يحصى من الحجاج.. يأتون لتقديم ضراعتهم أو للتكريس لمقبرة أبيس" والذين كرسوا نذورهم، ولكن كان هؤلاء هم أنفسهم، الوضعاء أو الوجهاء، هم من ساعدوا الكهنة في الطقوس الجنازية.

إن الاشتراك في تعبيد الطريق لم يكن اشتراكا ماديا فقط، بل كان تدينا عمليا. لقد كشفت النصوص عن أن الحداد على أبيس لم يكن يتمثل فقط في المظاهر الخارجية: ارتداء زى معين، صرخات جنائزية، عديد، المناحات، ولكن كان هناك أيضا p.xiv صياما مزدوجا ألزم به المشاركين أنفسهم به. كان هذا الصيام كليا حتي اكتمال أربعة أيام، وجزئيا حتي تكتمل مدة السبعين يوما.خلال كل الفترة التي يستغرقها تحنيط الجثمان في الوعبت، كان كل مشيعي الثور يمتنعون عن كل غذاء ذا

مصدر حيواني، وكانوا يعيشون ويقتاتون على – وكما أوضح أحد النصوص " الخبز، والماء والأعشاب". وهذا يدخلنا لنفق غامض بالنسبة لتلك النصوص الأدبية المصرية القديمة، في ذلك العصر الذي غرقت فيه مصر في الفوضى.

ونخلص من تلك النصوص البيوجرافية إلى إن ما عمل للثور هو نفسه ما يعمل للبشر من إجراءات جنائزية. فمثل أي إنسان، كان الثور المقدس يتم تحنيطه ويستغرق ذلك مدة سبعين يوما، ويتم الصوم من أجله مثلما يتم الصوم من أجل البشر وهناك جملة "لقد تمددت، أو انطرحت من الجوع، بسبب الموت"، ومثل البشر أيضا فهو يمر من خلال خيمة تطهير، ومومياء الثور مثل مومياء البشر يصحبها موكب طويل من المشيعين، ويؤدي له الأقزام الرقصات الجنائزية مثل البشر، ولتكملة كل هذه الطقوس يتم القيام للثور بطقسة "فتح الفم".

لم تعملنا نصوص السيرابيوم الذاتية فقط عن طقوس الدفن بل أيضا أفادتنا عن ماهية الأشخاص الذين يشتركون في تشييع الجنازة والذين يشتركون في الطقوس كذلك. ويتلاحظ من النصوص غياب الكهنة المسئولين عن أبيس "الحي" واقتصار الظهور على كهنة "بتاح" في تأدية كل الطقوس.

وتبين لنا تلك النصوص مدي ذيوع عبادة "حابي" أو أبيس الحي، p.xv وتقدم لنا تلك النصوص منحى من نواحي الديانة المصرية القديمة لم يكن مطروقا من قبل ألا وهو الحياة الدينية للأفراد، ولو كان هذا فقط هو ما تقدمه لاستحقت أن تدرس عن كثب.

ترجمة النصوص

[تم تمييز اللوحات بالحروف اللاتينية وسيذكر ترقيم ماريبت مع كل لوحة بإذن الله، وستتم الترجمة بمعنى الجملة لا برقم الصف].

اللوحة (A) – الأسرة الثانية والعشرين

حملت هذه اللوحة رقم ٣٧٤٥ في ترقيم "مارييت" وتعود لعهد الملك "بامي" أو الملك "شاشانق الخامس"، وقد اكتشفها "مارييت" في الصالة المهدمة للسراديب الصغيرة مما حدا به لتأريخها بعهد الأسرة الثانية والعشرين.

واللوحة مستديرة القمة ومنقوشة بالخط الغائر في منتصفها

" 1- it nṯr rḫ nsw Wn-r Ptḥ htp sꜣ 2- it nṯr Pth Mry n Bꜣst nb(t) ʿnḫ tꜣwy"

" ١– الأب الإلهي، المعروف للملك " ونرا بتاح" بن ٢– الأب الإلهي بتاح "مرى إن باست" سيدة عنخ تاوى (منف) " وقد حمل لقب ونرا كهنة ليتوبوليس فى الغالب، وهى بلدة قريبة من منف[7]

النص الرئيسى

" 1- ḏd mdw in it nṯr ḥm nṯr Bꜣstt nb(t) ʿnḫ tꜣwy ḥm nṯr ptḥ – ḏdy šps 2- [ḥm nṯr] "Mr n pth" šsmt nb pr ʿnḫ tꜣwy sꜣ n sm "ns wn nfr" nb imꜣḫ 3- sꜣ n imy – r pr idnw pr – ptḥ "pꜣ šry n pth" 4- ḥtp di nsw n kꜣ.k Wsir – hp pr – ḫrw rʿ – nb 5- sḫm.k m ḥnnḳt pr.k m Bꜣ ʿnḫ 6- sḫꜣ.i m-ʿ nn ir.n.(i) (n) nb (.i) bwt n.k ḳdt ꜣʿʿw 7- nn sḫn.i m(i) Ittn 8-whs.k m wnwt.ksḫrw.k nb 9- m ir nfr is.n.tw m ḥtp r Ỉmnt nfrt mntt.k m ʿḏ 1.- di.k n is nb.i m imꜣḫ wꜣḥ rnbwt m wʿ – sꜣ – wʿ 11- ḏd m pr pn r nḥḥ (ḥ)nʿ ḏt 12- sꜣ.f sm "wnr nfr wn nsw" sꜣ.f rḫ – nsw "pꜣ šry n Ptḥ" r tn nb(t) – pr "di ḥp sꜣt.i" 13- sꜣt.s "tꜣ pnwt" sꜣt.s "Iʿm.n.s.itf.s" sꜣt.s "Irw" 14- ḏḏwm – r pr pn mi ḏd rn.k im.f"

" ١– تلاوة أو كلام يقال من الأب الإلهي، وخادم المعبودة باستت سيدة عنخ تاوى (منف)، كاهن المعبود بتاح العامود الفاخر ٢– خادم الإله لبيت سيدة عنخ تاوى مرنبتاح بن الكاهن سم"نس ون نفر"، سيد التبجيل ٣– بن أمير البيت (القصر) والمدير (أو المبعوث أو الممثل)[8] لضيعة بتاح (المسمي) "با شرى إن بتاح" ٤– (يقول:) قربان يقدمه الملك لروحك، يا أوزير – حب قربان جنزي كل يوم ٥– فلتكن قويا بفضل الخبز (من هذا القربان)، ولتكن قويا (بفضل) الجعة (من

هذا القربان) فلتخرج بروح حية ٦- فلأكون مذكورا بسبب ما أنجزته لسيدي، إنه مكروه ذلك الرقاد والقلق ٧- لن أكون ساكنا مثل قرص الشمس[٩] ٨- سوف أظل قائما في خدمتك (عندما) تنجز كل رغباتك (خططك) ٩- (وفورا) فسوف أخرجك في سلام إلى الغرب الجميل عندما تمر (حرفيا: تقترب) في أحسن حال ١٠- (أيضا) سوف تدعم إعطائي الثواب (الذي يعطيه) سيد كامل الاحترام، من حياة طويلة (حرفيا: سنوات متجددة) على مر الأجيال (حرفيا: من ابن لابن) ١١- من الاستقرار في هذا المحراب حتي الخلود و الأبدية ١٢- ابنه كاهن السم (المرتل - الساحر) "ونرو نفر ون نسو" ابنه، المعروف للملك "با شرى إن بتاح"، ولربة المنزل هذه (التي تدعى) "دي حب سات أي" (بمعنى: أعطى أبيس ابنتي) ١٣- (وأيضا فإن) ابنتها "تا بنوت"، وابنتها " إيام إن إس اتف إس" (أي: التي تحب أباها) وابنتها "إيرو" (بمعنى: الفاعلة؟) ١٤- أن يثبتوا في داخل المعبد، كما هو ثابت اسمك فيه "[١٠٦]

اللوحة (B) - الأسرة السادسة والعشرين:

هى لوحة غير مؤرخة من عهد الملك "أحمس الثاني- أمازيس" وهي في حالة سيئة من الحفظ، و يوجد المنظر المتكرر على لوحات السرابيوم لعبادة الثور المقدس من واحد أو عدة مكرسين. (صورة رقم ٢) النص محفور بالنقش الغائر وهو في أعمدة من أعلى إلى أسفل تتجه من اليسار لليمين (☞) وقد تبقى سبعة أعمدة، ويقدر النص الكامل بعشر أعمدة.

النص الرئيسى

" 1- …….ir ntᶜ nb irt m wᶜbt 2- pr.i ḥm nṯr pn r pt 2- isṯ.tw ḥr nḏ rn(w) itw – nṯr ḥmw nṯr nw pr ptḥ 3- di.n n.f nẖt nb nt wᶜbt tn 4- nn ẖsf.n.i s nb ḥr ẖnw iḳr mr n-sw-bity "ẖnm ib Rᶜ" ᶜnẖ – ḥp r nṯr nb 4- ir m – ẖt kꜣt iit ꜣb ᶜḥw – nṯr smꜣ – tꜣ 5- rdi(t.i) n.f sꜣw.f ẖkrw.f m nwb ᶜꜣt – nb špst 6-sꜣw ḥm.f wḏt.f n (.i) r rdi(i) mn rn.i m ḥwt – nṯr nṯr

pn n ʿ3 n mrw ḥm n nb.i 7- iw gr wḏ n.i ḥm.f wp3.f ii.f m kmyt r ḥk3 nst.f m Inbw – ḥḏ"

" ١- .... باستخدام كل الصيغ[١١] المؤداة في خيمة التحنيط....عندما يصعد جلالة هذا المعبود إلى السماء ٢- سأقوم بمناداة / إظهار أسماء الآباء الإلهيين، وكهنة معبد بتاح (حتي يقوموا له – أي لأبيس – بكل الطقوس)في خيمة التطهير هذه ٣- لن أريح أي شخص حتي أطمئن لتنفيذ كل تعليماتي بدقة (وهذا يفعل لأن) ملك مصر العليا والسفلى "خنم إيب رع" – أحمس الثاني – يحب أبيس الحي أكثر من أي إله آخر ٤- إذا، بعد العمل[١٢]يأتي يوم التحريم (عندما) يتم دفن المعبود (حرفيا: اتحاد المعبود بالأرض)٥- لقد أعطيته تمائمه، وحليه من الذهب ومن كل حجر كريم ٦- أيضا فإن جلالته أمرني بعمل ما يجعل اسمي ثابتا[١٣]في محراب هذا المعبود مثل ما يفعل جلالة سيدي ما يحب ٧- وعلاوة على ذلك، فإن جلالته قد أمر بتعبيد الطريق[١٤] الخاص بأبيس، عندما أتي إلى السرابيوم بعد أن ملك عرشه في مدينة الجدار الأبيض (منف)"

اللوحة (C) – الأسرة السادسة والعشرين:

وجدت هذه اللوحة في الدهاليز الكبيرة، إذا فهى تعود للمجموعة الثانية من لوحات الملك " أحمس الثاني – أمازيس" والتي ترجع على الأرجح للأعوام الرابع والخامس من حكم "أمازيس" مثل اللوحة السابقة.

وقد صنعت من حجر متبلور(كوارتزيت) ذى لون رمادي مصفر رقيق السمك، وهي مادة نادرة بين لوحات السرابيوم التي عادة ما تكون من الحجر الجيرى. لقد نقشت العلامات بصورة سيئة بسبب صلابة الحجر، وهي صعبة القراءة[١٥].

في الفراغ الدائري يقف متعبد (⇦) وهو يقدم قربانا للثور المقدس، ويشغل النص الرئيسي الجزء الثاني من اللوحة وهو محاط بخطوط محفورة وفي ستة أسطر من الكتابة (⇦)غير منفصلة بخطوط.

النص الرئيسى

" 1- it – nṯr n Ptḥ rḫ – nsw skr sꜣ- tꜣ – n – ḥp – ʿnḫ 2- bꜣk.f mꜣʿ n – ist – ib.f ir mr.f m ḥpw.f nb 3- šms.f (šms ḥm.f) m ih štt ḥʿw.f ḫft.f r pt 4- ḫdb ḥr tꜣ ꜣb(i) rdit sꜣt (.f) r swḥ 5- r ii hrw nw smꜣ – tꜣ.f ḥtp m kmyt m ʿnḫ – wḏꜣ – snb 6- ḥm.n trt Ist ḥm nṯr(t) Nbt – ḥt imy-r ḫtmw "Wꜣḥ ib wn nfrt" 7- sꜣ "ḥr sꜣ Ist" ms (n) "Ns tꜣ nfrt"

" ١- الأب الإلهي لبتاح، المعروف للملك " سوكر سا تا تا إن حابي عــنخ" ٢- خادمه المخلص، ذلك الذي في مكان قلبه، الذي يصنع ما يحبه في كل أعيــاده ٣- ذلك الذي يتبع جلالة (المعبود) في نحيب، والذي يزين أعضائه[١٦] (جسمه) في دقيقة صعوده للسماء ٤- إنه من يوسده على الأرض، ومن يمنع عنــه- أي عــن نفسه- (كل) طعام جامد وسائل[١٧]، ويزيل ما يحيط بخصره من أردية[١٨] ٥- وذلك حتي يأتي يوم الدفن (حرفيا: ميعاد توحده بالأرض) في السرابيوم، في حياة وفــلاح وصحة ٦- كاهن إيزة، كاهن نبت حت (نفتيس)، الأمير، حامل الختم (المستشار)، "واح إيب ون نفرت" ٧- بن "حور سا إيزة" المولود (من) "نس تا نفرت" "

وقد قدم صاحب لوحتنا لوحة أخرى وهي اللوحة (D) و هى لوحــة يشبه نصها نص هذه اللوحة وتحمل رقم ٤١٠٠ في ترقيم "مارييت"، وتؤرخ بالعــام الثالث والعشرين من حكم الملك "أحمس الثاني – أمازيس"، فهى لــنفس الــشخص الواهب ونفس طريقة الكتابة فيما خلا الأسماء النهائية، وأن الواهب هو كاهن للربة "إيزة" فقط وليس للربة "نبت حت" كذلك. ولا توجد بينهما سوى فروق دقيقة في الكتابة. يوجد في مركز اللوحة ثلاثة أشخاص (⇦) في وضع تعبد للحيوان المقدس

(⇨)، وأمام أبيس يوجد مذبح و توجد بأعلى الأشخاص كتابة تقع في أربعة أعمدة (☞) تقدم لنا ألقابهم ووظائفهم:

" 1- ḥm – nṯrt Ist ḫsbd it – nṯr 2- (ʿnḫ wnn nfr) sꜣ (Ptḥ ḥtp) 3- sꜣ.f it – nṯrt (Ptḥ ḥtp) 4- mwt.f nbt – ḥt …… nṯr (ʿnḫ Psmṯk)"

" ١– الأب الإلهي وكاهن إيزة الزرقاء (حرفيا: اللازوردية) الأب الإلهي ٢– "عنخ ونن نفر" بن "بتاح حتب" ٣– (و) ابنه الأب الإلهي "بتاح حتب" ٤– أمه ربة البيت... المعبود "عنخ بسماتيك" "[١٩٦]

والنص بالجزء الثاني باسم " عنخ ونن نفر" وحده، وقد يتساءل المرء عما إذا كان الشخصين اللذين تم تصويرهم خلفه، في مركز اللوحة قد اشتركا فعلا في دفن الحيوان المؤله، وربما كان دورهم في الواقع يتركز في الاشتراك في نيل الحظوات الإلهية التي يأملون فيها ويدفعهم لها حماسهم الدينى بالاشتراك في جنازة الثور.

اللوحة (E) – الأسرة السادسة والعشرين:

أرّخ "مارييت" هذه اللوحة والتي تحمل في ترقيمه رقم ٤٠٣٤ بعهد "أمازيس"، وقد وجدت بعيدة عن الدهاليز، ولكن لا يوجد ما يؤكد أن الأثر قد أقيم بمناسبة الدفن المحتمل في الأعوام الرابع أو الخامس من حكمه، أو أنه يعود لدفنة العام الثالث والعشرين. (صورة رقم ٣)

النص

"1- imꜣḫ (r) ḥp Wsir ḫnty – Imnty sꜣ – nsw (ḫnm ib Rʿ) ʿnḫ ḏt Psmṯk 2- ir.n ḥmt – nsw ḫrp šsmt (?) Imꜣt (tint ḫtꜣ) ʿnḫ.ty 3- sꜣt it – nṯr stm Ptḥ ḫrp šndyt nb (Pꜣ di Nitt) 4- ḏd.f (:) ink bꜣk.k mꜣʿ mtn st is ib n nṯr - ʿꜣ 5- štt ḥʿw.i ḫft r pt 6- ꜣb t mw r Km hrw 4 wnn(.i) ḫꜣw(.i) swḥ sdt.kw(i) ḥr pḥ.i 7- ḫpr.kw(i) m-ʿ šwꜣw ḥr št ḥr sꜣmt 8- mn hꜣt ḫt nb r ḫt.i wpwt t nwy mw sḫt šnt r km hrw 7. 9- r ḫft nṯr – ʿꜣ m wʿbt ḥtp.f st.f wrt m ḫrt – nṯr s(m)t imnt (m) ḥwt – kꜣ – Ptḥ 1.- iw.i ḫr ḥꜣt.f m ih ……⊐ ʿnḫ ḏt mn.k(wi).. ḥm.f "

"١- المبجل (من) حابي – أوزير – إمام الغربيين، ابن الملك "خنم إيب رع" (أمازيس) فليعش أبدا "بسماتيك"[٢٠] ٢- المولود من الزوجة الملكية، مديرة موظفي الشابات؟ "تينت خيتا"[٢١] لها الحياة ٣- ابنة الأب الإلهي، خادم المعبود بتاح والكاهن ستم[٢٢]، ومدير كل خزائن الملابس "با دي نيت" ٤- يقول: أنا خادمك المخلص الذي في مكان القلب منه (أي: والمفضل من المعبود العظيم حابي) ٥- لقد لملمت أعضائي حتي صعد المعبود إلى السماء ٦- لقد زهدت الغذاء جامده و سائله[٢٣] حتي أتممت أربعة أيام، كنت متجردا من ملابسي، ترتعد مؤخرتي (أو: بسبب كليتي)[٢٤] ٧- لقد كنت في وسط التعساء (الثاكلين) الذين في الحداد والحزن ٨- لم يترل شيء إلى معدتي ما خلا الخبز والماء والبقول الخضراء / أو الخضراوات[٢٥] حتي إتمام السبعين يوما٩- حتي خرج المعبود العظيم من خيمة التحنيط وحتى استراح في مكانه في الجبانة الغربية لحوت كا بتاح (منف) ١٠- لقد كنت أمامه في حالة حزن (أو: ندب).... له الحياة، لقد ثبت....جلالته".

اللوحة (F) – الأسرة السادسة والعشرين:

هى لوحة مستديرة القمة، وتحمل رقم ٤٥٠١ في ترقيم "ماريت" وقد وجدت بالرمال بالغرفة رقم ٢ بمقبرة أبيس من العام الثالث والعشرين من عهد الملك "أحمس الثاني – أمازيس". (صورة رقم ٤)

النص مكون من سبعة أسطر (⇨) ويشغل النصف الثاني وتفصل بين سطوره خطوط محززة.[٢٦]

النص

" 1- imȝḫw r ḥp – Wsir ḫwn n Bȝstt (Pȝ Nḥsy) rn.f (Nfr ib Rᶜ snb) 2- sȝ (Pȝṯnfy) di.n rmṯ (Iᶜḥ Nfrw) 3- ḏd.f (:) ink bȝk.k m(ȝᶜ) (m) st ib n nṯr – ᶜȝ 4- štt.i ḥᶜw.i ḫft(.f) pr r pt 5- ȝb.i r t mw m km.n(.i) hrw 7. ḥr štȝ ḥr snmt r ḥbs m ḫḫ.i 6- iw.i m ihy rᶜ – nb ir(.i) pr(t) nṯr pn m Wᶜbt 7- ḥtp(.f) st.f m smt – imnt nfrt m Kmyt "

" ١- المبجل من حابي أوزير الكاهن حون[٢٧] (للربة) باستت، (المدعو) "بانحسي" واسمه الجميل(أي اسم التدليل) هو " نفر إيب رع سنب" ٢- بن "باثنفي"، المولود للدنيا من "إيعح نفرو= القمر الجميل" ٣- يقول: أنا خادمك (المخلص) الذي في مكان القلب للإله العظيم ٤- لقد أُخذت من الحزن (حرفيا: تقطعت أوصالي) بسبب صعوده للسماء ٥- لقد امتنعت عن الخبز والماء حتي أتممت السبعين يوما في حزن وفي غمي حتي صار حلقي كإناء مغلق (حرفيا: صار ازورار في حلقي[٢٨]) ٦- لقد كنت في نحيب[٢٩] كل يوم[٣٠]حتي سببت خروج هذا المعبود من خيمة التحنيط ٧- حتي شغل مكانه في الجبانة الغربية الجميلة بالسرابيوم "

اللوحة (H) – الأسرة السادسة والعشرين:

هى لوحة مستديرة القمة وتحمل رقم ٤٠١٧ في ترقيم "مارييت".(صورة رقم٥)

النص

" 1- imȝḫw r ḥp – Wsir smr – wʿ imy-r mšʿ (Iʿḥ ms ⊐ sȝ (Pȝ wȝ n ḥr) ms (r) (ṯȝ kȝ pn ḫpt) 2- ḏd.f(:) ḫft ȝs nṯr pn m ḥtp r Imnt – nfrt m-ḫt ir n.f irt nb m Wʿbt 3- sṯ sw m st.f n iry – pḏty ḥr ḫrp mšʿ ḳnw r rdit(.i) cpr nṯr pn r ist.f nt Imnt 4- ink ḥm ir n kȝ.k sḏr.i rs.kw(.i) rʿ-nb nn ḳd.i ḥr ḥḥ ȝḫw.k nb 5- rdi.n(.i) ʿḳ.k m ib n bw nb (n?) ḫswt n ḫȝstyw nb wn(w) ḥr Kmt m ir.n(.i) m Wʿbt.k 6- rdi.n.i šis i wʿptyw r tȝ-rsyt mitt irw r tȝ-mḥyt ḥr rdi ii ḥȝty(w)-ʿ nb n niwwt ? šȝttw ḫr inw.sn r Wʿbt.k 7- ist ḥnw – nṯrw n ḥwt – (kȝ) – Ptḥ ḥp – Wsir sḏm.k snsw n ir(w) ȝḫw.k imy-r (Iʿḥ ms) 8- ir.n.f ikm ḫȝk(?).n.f ḏs.f ḫr ḥḏ nbw ššnw – nsw ʿndw ʿȝt nb šps ḫt nb nfr 9- ir.k n.f iwʿ mi ir.n.f n.k sk(.k) rnpwt.f ḏd.k rn.f ḏt smn tw ʿḥʿ.... Pn m ḥr smt m mr.s(w) ḫȝ rn.f ḏt "

" ١- المبجل من حابي–أوزير، السمير الوحيد، قائد الجيش "إيعحمس" بن "با وا إن حور"، المولود للدنيا من "تاتي بن خبيت" ٢- يقول: عندما غادر هذا المعبود في سلام إلى الغرب الجميل، بعد أن عمل له كل الأشياء في خيمة التطهير ٣-

ثم ظل في هيئة "حاملي القوس للملك" (أو: لقد كان في معية حاملي الأقـــواس) كقائد للجيوش الكبيرة (أو: الجنود المتراصة)، حتي استوى (حرفيا:لأسبب) هـــذا المعبود في مقبرته بالغرب ٤- إنني خادم موهوب لقرنيك، إنني أقضى ليلي مـــسهدا كل يوم، ولا أنام باحثا عن كل الأشياء النافعة لك ٥- لقد أدخلت الرهبة منك في قلب كل العالم، وفي (تلك البلاد الخاصة بـــ)الأجانب من كـــل الـــبلاد الأجنبيـــة الموجودين في مصر مما صنعته في خيمة تطهيرك ٦- لقد سببت رحيل مبعوثين نحـــو الوجه القبلي، وبالمثل رسل إلى الوجه البحري حتي يسببوا مجـــيء أمـــراء القـــرى والمقاطعات مع هداياهم إلى خيمة تحنيطك ٧- وبالمثل الآباء الإلهيين والكهنة المرتلين لمعبد بتاح، (يا) أوزير حابي فلتستمع لصلوات ذلك الذي يقوم بعمل النافع لك (من طقوس)، أمير الجيوش "إيعحمس" ٨- لقد تسلم الحراسة (حرفيا: لقد صنع الطوق) خارجك، لقد أتى بنفسه محملا بالفضة والذهب وبالأنـــسجة الملكيـــة، والـــصمغ العطري، وكل القلائد من الأحجار الكريمة وكل الأشياء الجميلة ٩- اصـــنع لـــه ميراث، مثلما صنع هو لك، أطل سني عمره، ثبت اسمه إلى الأبد، ثبت لأجله هـــذه اللوحة في الجبانة حتي تحمل اسمه إلى الأبد "[٣١]

التعليق على اللوحة:

بينما ركزّ المكرسون على اشتراكهم في الصيامات وفي الطقوس بصورة جماعية والتي اكتملت بها عملية تحنيط الثور، رفع "أحمس" تقدير الدور الذي قام به من جهته وبصفة شخصية في الاحتفالات ومن هنا يحمل النص قيمة هامة، فبينما اشترك في ما يجرى من طقوس داخل خيمة التحنيط (الأسطر ١-٥)، فلم يذكر طقسة الـــصوم، وبدلا من ذلك أصر على ذكر الدور المزدوج الذي قام به بنفسه، فهو قائـــد قـــوة الحراسة التي صاحبت الموكب الجنائزي، وأنه الجامع للعطايـــا والهـــدايا الـــضرورية لتحنيط الحيوان المؤله، ويبين من نص ديموطيقي عن جنازة الملك "أحمس الأول" ومن لوحة واردة من السيرابيوم كمية النبيذ الضخمة، والزيت، واللفـــائف، والمـــر..الخ

والتي تلزم لتحنيط أبيس. ويقدم لنا النص ما نجهله، فهذه المواد يتم إحضارها بناء على طلب من منف، من المقاطعات ومدن البلاد، حيث يظهر ذلك في الجملة:" كل العمد وأمراء المدن والمقاطعات مع هداياهم متجهين إلى خيمة تحنيطك " (السطر السادس من النص). ولقد تكرر هذا من "أحمس" الذي حمل هو نفسه مثلها حال تقدمه إلى خيمة التحنيط، حيث يذكر بالسطر الثامن من النص: " لقد أتى بنفسه محملا بالفضة والذهب وبالأنسجة الملكية، والصمغ العطري، وكل القلائد من الأحجار الكريمة وكل الأشياء الجميلة"، وتلفت هذه القائمة النظر لضخامة العطايا الملكية التي يقدمها الملك من تجهيزات جنازية للثور.

وهنا قد يحمل القائد "أحمس" مكرّس اللوحة هذا الأغراض الثمينة بناء على أمر من الفرعون، ولم يذكر هذا في نص اللوحة، تلك الأوامر التي ربما كان مبعثها كون الحاكم أجنبيا، وهو ما يظهر من الجملة بالسطرين الرابع والخامس من النص: " لقد وضعت الخوف الذي نشرته في قلوب المصريين وفي (قلوب) الأجانب من كل البلاد الأجنبية الذين كانوا في مصر". إذا لقد كان "أحمس" مندوبا ملكيا، مكلفا من "دارا" بتوصيل الأغراض اللازمة للتحنيط إلى الكهنة.

هذا الدور الرسمي الذي قام به "أحمس" (القائد وليس الملك الجالس على العرش آنذاك ربما يفسر تدخل كهنة بتاح لصالحه، ويبين ذلك في السطر السابع من النص:"وبالمثل الآباء الإلهيين وكهنة معبد بتاح المتنبئين الذين قالوا.." وقد كان هذا التدخل لكون "أحمس" قائدا للتجريدة العسكرية الخاصة بالحراسة، وأيضا لكونه وقبل كل شيء الجالب للمنتجات اللازمة للتحنيط– وهما دوران لا يتحققان بالتأكيد بدون الحصول على إذن من الحاكم الأجنبي – والذي كان "أحمس" قد وجد أن من واجبه أن ينقش لوحة لنفسه وإقامتها (لتخليد هذا الدور المزدوج) وهو ما يظهر في السطر التاسع من النص.

ومن الواضح إذا أن ميزة إقامة لوحة في السيرابيوم منذ القدم لم تكن لتستلزم إذنا ملكيا. بل يجب الموافقة عليها من هيئة كهنة بتاح. ويفسر ذلك ببساطة بكـون السيرابيوم نفسه كان ملكية تابعة لمعبد منف.

اللوحة (N) – الأسرة السادسة والعشرين:

وجدت هذه اللوحة في نفس الوقت والمكان الذي وجـدت فيـه اللوحـة السابقة، وتحمل رقم ٤٠٣٢ في ترقيم "ماريبت" وهي محفورة وملونة. وعليه أيـضا فيجب أن تؤرخ بنهاية العصر الساوى أو بداية الاحتلال الفارسي.

الأشخاص الموجودون على اللوحة نجدهم على لوحات أخـرى بالـسرابيوم على لوحات تعود لعهد "دارا". (صورة رقم ٦)

النص

*" 1- imꜣḫw ḫr Ptḥ – skr – Wsir ḥp – Wsir – (I)tm ḥr n sp rḫ n-sw it – nṯr ḫrp – ḥwt (Wn r) ḥry P (ḫnm ib Rᶜ ⊐ sꜣ n ḫr – ḥp ḥry – wḏb (Psmṯk ⊐ sꜣ Nit 2- mi nn (hndꜣ) irt n pr – nb(t)** (s ir pn) mꜣᶜ(t)** ḫrw3- ḏd.f (:) I ḥp – Wsir – (I)tm ḥr n sp di.k (Wn r) mm ḥsw(.k) ḥts ᶜḥᶜ nḏm – ib 4- n ir iꜣb.n(.i) šms.k ḏr ḥrw wbn.k im.f r spr.k I Imntt nfr(t)** 5- sꜣ.f wr mr.f rḫ – n-sw it – nṯr ḫrp – ḥwt (Wn r)ḥry P (Wḏꜣ ḥr pr n-sw 6- ir m nb(t)** - pr (Wḏꜣt m ḥᶜt) mꜣᶜ(t)** - ḫrw 7- sn.f rḫ – n-sw it – nṯr ḫrp –ḥwt (Wn r) ḥry P (hndꜣ) sn.f (Psmṯk ⊐ sꜣ Nit 8- sn.f (Iᶜḥ ms ⊐ sꜣ Nit snt.f (stꜣ ir bnt) mꜣᶜ(t)** - ḫrw 9- di.k mn rn.w r ḥḥ mitt (imy) di.k n.sn ḥsw"*

" ١- المبجل من بتاح – سوكر – أوزير، حابي – أوزير – (آ)توم، حـور سـپ (مكان بالقرب من طرة)، المعروف من الملك، الأب الإلهي – مدير الأمـلاك / الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" المقدم (على مدينة) پ، "خنم إيب رع"، ابن الكاهن المرتل، رئيس المؤن "بسماتيك بن نيت" ٢- (وصاحب) نفس الألقـاب (المـدعو) "هندا" المولود من ربة البيت "سربين"، صادقـ(ة) الصوت ٣- يقول: يا أوزيـر – حابي – (آ)توم، (يا) حور سـپ، اجعل "ونرو" ضمن المفضلين لديك، وأن أقـض

أيامي(حرفيا: وجودي) في سعادة ٤- لم أهدأ في خدمتك (حرفيا: متابعتك) منذ يوم تجليك) وحتى اعتليت الغرب الجميل (بمعنى: حتي موتك) ٥- ابنه الأكبر، حبيبه، المعروف للملك، الأب الإلهي، مدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" المقدم (على مدينة) پ "وچا حور بر نسو" ٦- المولود من ربة البيت "وچات إم حات" صادقة الصوت ٧- أخوه، المعروف للملك، الأب الإلهي، مدير الضياع، " ونرو" المقدم (على مدينة) پ "هندا"، (و) أخوه "بسمتيك بن نيت" ٨- (و) أخوه "إيعحمس بن نيت"، (و) أخته "ستا إير بنت" صادقة الصوت ٩- فلتعطى ثباتا لأسمائهم إلى الأبد مثلما أعطيت لهم حسنات ''

تعليق عام على اللوحات:

١. ترجمت الباحثة هذا التعليق عن "فركوتيه" (Vercoutter 1968, p. 42-3) نظرا لأنه يتعلق بأكثر من لوحة معا تشابهت نصوص مكرسيها إلى حد ما، وتكررت بعض جملها فيكون بذلك تعليق شامل لهذه اللوحات بدون الحاجة إلى التكرار.

٢. " إن هذا النص يعد من أكثر النصوص إثارة للاهتمام من النصوص التي تم العثور عليها في السيرابيوم. فبفضله في الواقع أمكن تحديد الأهمية التي أوليت لعبادة أبيس في نهاية الحقبة الصاوية أو الساوية بحقيقة كون أمير، سيصبح لاحقا ملكا هو بسماتيك، لا يتردد في إكمال طقوس الصوم حتي اكتمالها، والاشتراك بهمة (في إتمام التحنيط)، والانخراط في جموع البسطاء في طقوس مضنية تتم خلال فترة السبعين يوما التي تستغرقها عملية تحنيط الثور في الوعبت (خيمة التحنيط). ولكن، وقبل كل شيء، فهذا النص يسمح بتقرير عدم كون النصين C وD مجرد كلمات. فإن الصوم الذي أشير إليه بصورة غامضة في النصوص B, C, D المشار إليها كان في الحقيقة صوما مزدوجا:

فهو يستوجب في مرة الامتناع تماما عن كل غذاء حتي تكتمل أربعة أيام، ثم التغذى على طعام يقتصر على غذاء نباتي حتي اكتمال مدة السبعين يوما التي تستغرقها عملية التحنيط. إن النص E هو الذي يعرض ويعطـي الانطباع بشكل قاطع بكون صيام الأربعة أيام يتم فور موت المعبود وقبل السبعين يوما. ولكن في النص B (Vercoutter 1968, p.18) كان يعرض هذا النص بصورة ضمنية مبسطة التطبيق أن هذا الصوم يتم في نهاية عملية التحنيط وقبل دفن المومياء الفعلي في كهوف السيرابيوم مباشرة. كما تقرر الجملة التالية صراحة: *tr m-ḫt k3t ii hrw n 3b* أي: " الآن، بعد انتهاء العمل = عملية التحنيط، يأتي يوم المنع". ونلاحظ أن النص E وعلى الرغم أنه لم يقرر تحديدا في أي وقت يبدأ هذا الصوم الانقطاعي – أي صيام الأربعة أيام – الخاص بالاحتفالات الجنائزية، فإن "بسماتيك" قد قنع بسرد كونه أنجز ما جعله أهلا للثواب فيما يخصه من هذه الدفنة، فليس هناك ما يتعارض إذا من كون هذا الصوم يقع في نهاية السبعين يوما، ومباشرة قبل الموكب الكبير الخاص "بخرجة" أبيس من الوعبت حيث كان يتم تحنيطه وحتى يقاد في مهابة للمقبرة في السيرابيوم. ويكتمل الصوم بأن تتم معه "سهرة " لكي تكتمل بدورها يكون على الشخص ببساطة أن يبقى عاريا. إن النص E لا يترك مجالا للشك في هذا الصدد ويؤكد بصورة جلية ما جاء في النصين C و D واللذين لا يعطيان سوى إشارات مبهمة لهذه الجزئية من الطقوس الجنائزية".

٣. ينتهي هنا تعليق "فركوتيه" على هذا النص، ولكن الباحثة وجدت أن هذه الإجراءات الطقسية التي سردت في اللوحات ترسم صورة شبه متكاملة معا كقطع الفسيفساء لما يجرى عند وفاة الثور المقدس، لذا فقد ارتأت جمعها في جزء منفصل لعلنا تكون صورة شبه تقريبية لما كانت عليه مراسم دفن

الثور، وصورة مقربة أو مصغرة – حسب أهمية عبادة الثور – لما يجـرى في دفنات الفراعين التي كان يشار إلى وفاته بمنتهى الاقتضاب في النصوص الأدبية أو الدينية، والتي ورغم وجود مناظر الدفن العديدة على جدران المقابر – وخاصة من بداية الأسرة العشرين – وعلى التوابيت كذلك، فإن هذه كانت مناظر خاصة بالمواطنين وإن علت مترلة الواحد فيهم، وارتفعت مكانته بين الناس وزاد ثراؤه، ولكن الملوك اقتصروا في مقابرهم على المناظر المأخوذة من الكتب الدينية، أو مناظر غزواهم العسكرية، أو إظهار تقواهم في تعبدهم أمام المعبودات المختلفة، وذلك بدءا من الدولة الحديثة فصاعدا، ناهينا عن كون المناظر المقبرية كانت قاصرة على المظاهر الحياتية قبل ذلك.

لوحة خاصة بزوج عمة شاشانق الأول وكاهن بتاح:

هي لوحة فريدة فهي تمثل شكلا يجمع بين اللوحة في الجزء الأمامي يجلس خلفها ويسندها رجل وامرأة جالسين رافعين أيديهما للإمساك باللوحة من خلف. وهذه المجموعة كما دعاها "ڤـانديبيه"[٣٢] في مقالته محفوظة في متحف اللوڤـر، وقد كتب عنها "ماريت" مع نشره لصورة لها في مجلده عن السيرابيوم[٣٣]. ولاشك أن الشخص الجالس بالخلف هو المكرس للوحة ويدعى "نس بتاح" وبجواره سيدة، ولأن الفنان لم ير أهمية للأمر فقد أغفل تفاصيل الأشخاص الجالسين بالكلية، حيث جاء الشكل خشنا لا يفرق فيه بين الرجل والمرأة سوى في شكل الشعر المستعار. ونجد تشكيل اليدين الخاصين بالشخصين في أبسط صورة فالذراعان اللذان بين الشخصين غير منحوتين بالمرة بينما اكتفي المثّال بتشكيل خفيف للذراعين الظاهرين وهما تحملان اللوحة بدون أن يفصلهما عن كتلة الحجر. (صورة رقم ٧)

ويأتينا النص في سبعة أسطر تتجه من اليسار لليمين ساردة أسماء هذه العائلة ناذرة اللوحة وتوجد الأسماء مع ترجمة لمعناها في الجزء الخاص بالأسماء الشخصية الواردة على اللوحات.

وهذه اللوحة التي تسرد تسلسل نسب عائلة كهنوتية مرتبطة بالخدمة في معابد منف لمختلف المعبودات كما يتضح من ألقابهم تخص كاهن يدعى "شد سو نفرتم" وقد ورد اسمه في قوائم كبار كهنة منف، وقد كان الكاهن المذكور ابنا لكاهن أكبر لبتاح أيضا قد سبقه مباشرة في تولى المنصب ويدعى "عنخ إن إف سخمت"، وهو المعروف من لوحة أخرى بالسرابيوم تحمل رقم ٣٤٢٩، وطبقا لهذه اللوحة فقد تزوج "شد سو نفرتم" من أخت لنمرود "نمرات أو ناميلوت" أبي "شاشانق الأول" مؤسس الأسرة الثانية والعشرين. وبالتالي فصاحب اللوحة هو زوج عمة شاشانق وقد تولى منصبه الكبير أثناء حكم ابن أخي زوجته.

لوحات الفقراء القزمية الحجم:

تضرعات الفقراء

هى عن لوحات من أصل منفي[٣٤]، فكونها عن لوحات نذرية فهى تختلف عن اللوحات التي في العالم الآخر للمتوفي ومن ثم فإن اللوحات الجنازية استمرت في تصوير المتوفي وعائلته وهم يتعبدون للمعبودات المختلفة، أو يعبدون من أبنائهم وأقربائهم. لقد كانت النصوص المصاحبة لمثل هذه المناظر ذات طبيعة جنازية، وكانت مصحوبة بصيغ كان الغرض منها تأكيد الوجود للتلاوة والصلوات والتي سوف يكون تأثيرها نفعيا للمتوفي في العالم الآخر وأكثر من ذلك فإن أبعاد مثل تلك اللوحات كانت كبيرة إلى حد ما. وعلى العكس من اللوحات الجنازية فإن لوحات النذور لم تكن جنازية الطابع، ولكنها كانت رمزا بينا لتأكيد أو إعلان الإيمان أو

الاعتراف بالجميل من جانب المتعبد تجاه إله معين أو مجموعة من المعبودات حيث أنها تحمل في مجموعها تصويرا لإله أو آلهة كانت اللوحات تكرس له أو لهم.

كانت اللوحات تحمل دائما صورة للواهب، أما المادة النذرية فنادرا ما تكون في صورة تضرعات جنازية أو قرابين أو صلوات، وحيث أن الملمح الرئيسي للوحة النذرية كان هو وجود صورة المعبود، فأنه من الواضح بأن أي أثر يحمل مثل هذا الشكل الإلهي ربما كان يستخدم كنذر وذلك حتي ولو لم يكن هو الغرض الأول. لقد بقيت معظم اللوحات المنفية ولكن العدد الأكبر منها كان محطما إلى قطع، ومن الواضح أن بعض النماذج الكاملة كانت تعد خصيصا لتكون نذورا، بينما بعض النماذج الأخرى التي كانت مصممة في الأصل كلوحات جنازية من الطراز المعتاد فقد أعيد استخدامها مرة ثانية كلوحات نذرية لأجل صورة المعبود أو المعبودات التي نقشت عليها.

في الواقع فإن كل لوحة غير كاملة كانت أشكال الأرباب بها سليمة فيما يخص شخوصهم وملامحهم.في بعض الحالات فإن الكتابات المصاحبة للوحة توضح المنصب أو اللقب الخاص بالشخص الذي صنع *iri* بمعنى موّل عمل النذر. وهذه تظهر كلها أن مالكيها قد خرجوا كلهم من الطبقات المتوسطة و المتوسطة العليا والوسطى من المجتمع، ومن أدنى طبقات الكهان في إدارات المعابد، ومن طبقة الحرفيين المهرة.

ويوجد فقط اسم الواهب على عدد من اللوحات بدون لقبه، ولكن الواهب كان يمثل بما يمكن أن يعتبر رداءا محترما معتدل التميز مكون من نقبة مزركشة وصدرية ذات أكمام فوقها، و باروكات شعر مزينة وعادة مع حلى. على أية حال، فإن العديد من واهبي النذور قد جاءوا من أدنى السلم الاجتماعي وهو ما يستخلص من بقايا اللوحات التي استخدمت لهذا الغرض. ويمكننا أن نفترض بثقة أن الطبقات الدنيا من المجتمع والفلاحين وصغار الملاك لم يكونوا ليستطيعوا تمويل نذرا، وكان لهم

أن يكتفوا بمثل هذه الأشياء التي كانت متاحة وبسهولة، ولم تكن بالشيء المكلف . وفي حالة الناس شديدي الفاقة والذين كانوا لا يقلون باي حال تقوى، والذين كانوا يتمنون تقديم نذرا للإله، فحتى اللوحات المحطمة أو شظاياها فقد كانت مكلفة جدا بالنسبة لهم، وكانت على ما يبدو صعبة المنال.

إن مجموعة من القطع الملحوظة التميز والتي تبقت من نقوش الجدران، والخانات الملكية (الخراطيش)، بل وحتى من اللوحات قد وجدت في منف نجد فيها أن معظمها والتي تحمل صورة المعبود "بتاح" أو إله آخر قد حفظت في ما يشبه الخبيئة، وفي كل حالة فقد كانت أبعاد هذه الشظايا لا تتعدي تقريبا تلك الخاصة باللوحات الصغيرة المكتملة أو قطع اللوحات. ويعتقد المؤلف بأن هذه هي نذور الفقراء، وهذا الاعتقاد يقوى بشدة بل قد يكون في رأيه بصورة قطعية بأنه مدعوم عن طريق القطع التالية:- (صور أرقام ٨ و ٩ و ١٠)

APPENDICE. 113

F.

SARCOPHAGE DE LA TOMBE D'APIS.

Dimensions données par Monsieur Mariette.

Sarcophage.

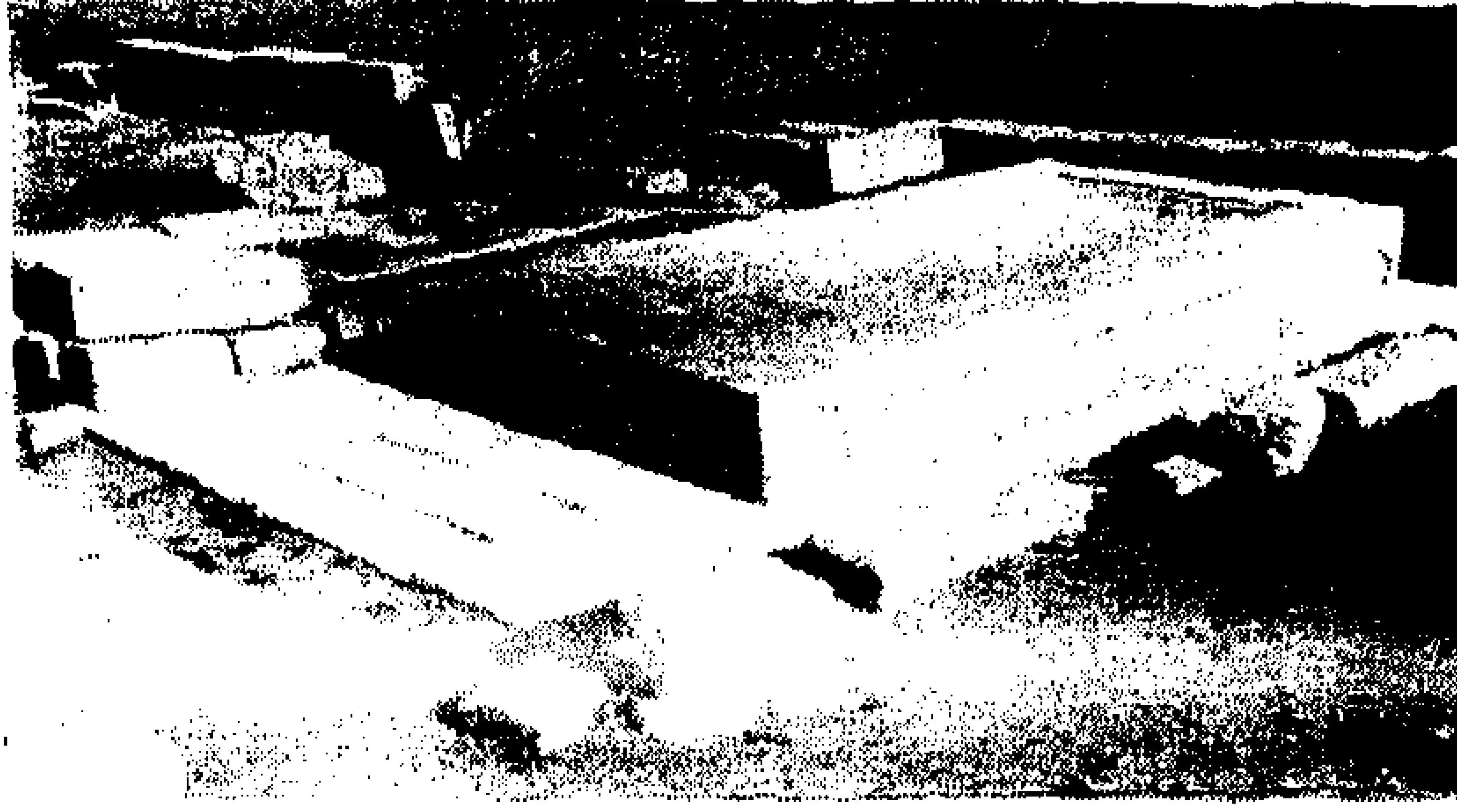
	dimensions	surface		cubes		
Caisse. Largeur . . .	2,32	5,3824		20,722240	cube du sarcophage 12,715450	cube du sarcophage et de son couvercle 20,922825
hauteur . . .	2,32					
longueur. . .		3,85				
La vide du Sarcophage à retrancher.						
Largeur . . .	1,46	2,5258		8,006780		
hauteur . . .	1,73					
longueur. . .		3,17				
Couvercle.						
Largeur . . .	2,32	2,2730		8,753830	cube du couvercle 8,207870	
hauteur . . .	0,92					
longueur. . .		3,85				
Angles abattus à retrancher. Ils sont seulement des deux côtés sur la longueur.						
Grand côté .	0,485	0,1261				
petit côté . .	0,260					
la moitié . .		0,06305	0,2427425			
longueur .		3,85				
pour les deux côtés.				0,485485		

Le mètre cube de cette pierre pèse au maximum 2956 kg.

Ainsi le sarcophage . . . . . . 12,715450 . . . . . 37585,8 } 62025,6 kg.
le couvercle . . . . 8,207875 . . . . . 24439,8 }

Signé : LINANT-BEY.

(رسم رقم ١) طاولة التحنيط بقياساتها ووزنها كما ورد في تقارير ماريت عند الكشف عن أنفاق السيرابيوم والتي يتضح منها أن وزن التابوت وغطاؤه يبلغان ما يربو عن الإثنين وستين طنا من الجرانيت



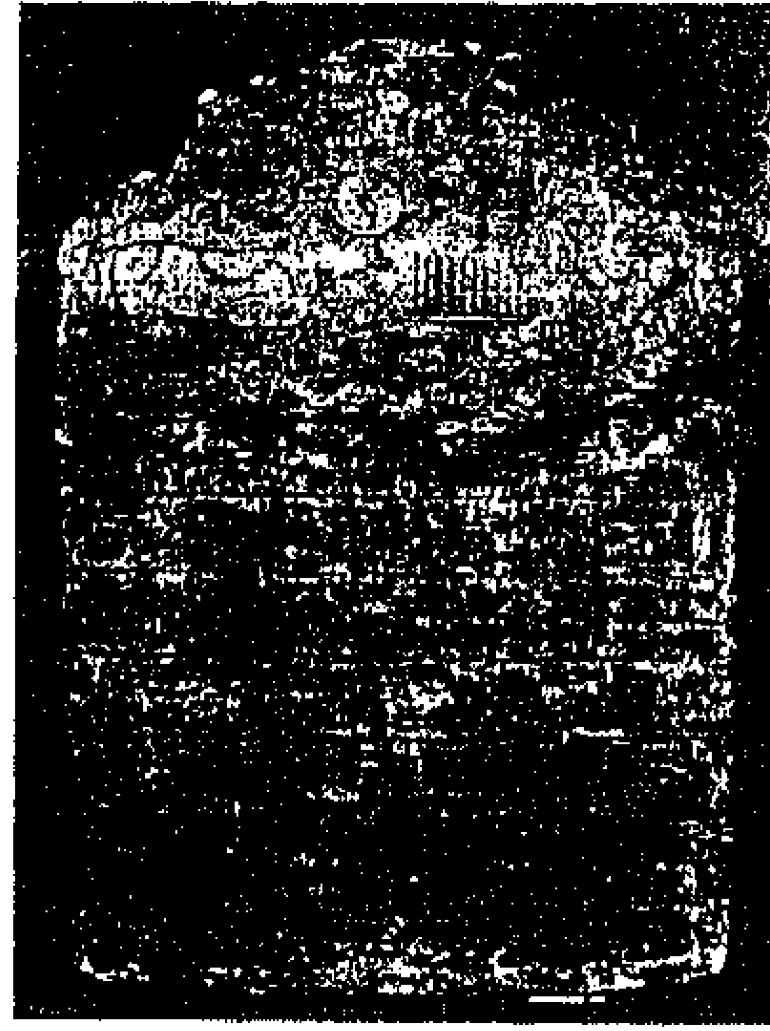
(صورة رقم ١) طاولة تحنيط العجل أوزير حابي أو كما دعاها الأستاذ / منير بسطا في كتابه عن آثار سقارة "السرير الكبير لمعبد أبيس " وكذلك سريرين صغيرين لتحنيط الأحشاء وجميعها صنعت من المرمر وتم الكشف عنها بين عامي ١٩٤١إلى١٩٧٤ [٣٥]



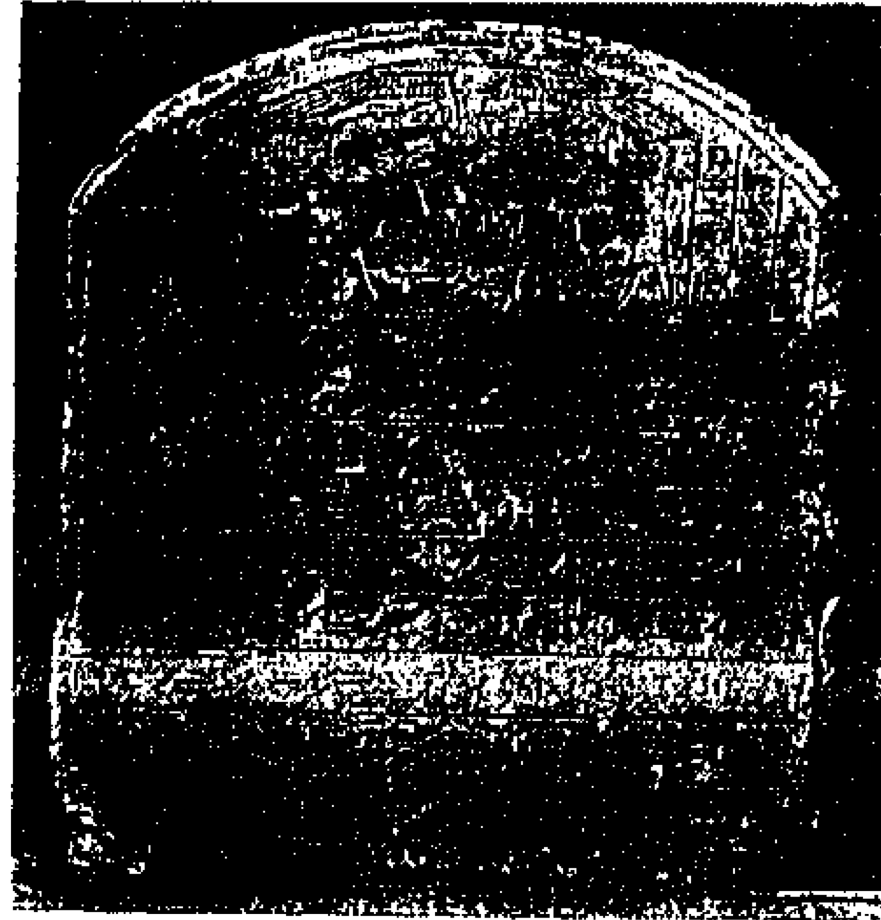
(صورة رقم ٢) لوحة يظهر فيها تهشيم بالمنظر العلوي ولم يتبق من الحيوان المقدس سوى الأرجل الخلفية، ويقف المعبود إلى اليمين، وخلفه شخص راكع تتدلى ذراعاه تجاه الأرض وأعلى رأس هذا الشخص توجد بقايا نقش رأسي وقراءتها على الأرجح: " عبادة المعبود أربع مرات *ḏw3 nṯr sp – sn 4* ".



(صورة رقم ٣) لوحة بسمائيك، اللوحة مقسمة لجزأين، يوجد بالجزء الأول شخص راكع، هو المكرّس (⇦) في حضرة الحيوان المؤله (⇦) والذي مثل واقفا وأمامه مائدة قرابين. يشغل النص الجزء الثاني من اللوحة وهو مكون من ثمانية أسطر (⇦) مفصولة فيما بينها بخطوط محفورة.



(صورة رقم ٤) لوحة "با لحسي"، بالجزء الأعلى وفي المنتصف يوجد متعبد في وضع الركوع(⇦) وتصحبه جملة " العابد الإلهي *dwꜣ nṯr* "، أما الثور المقدس حابي فقد مثل واقفا(⇦) وتوجد أمامه مائدة قرابين

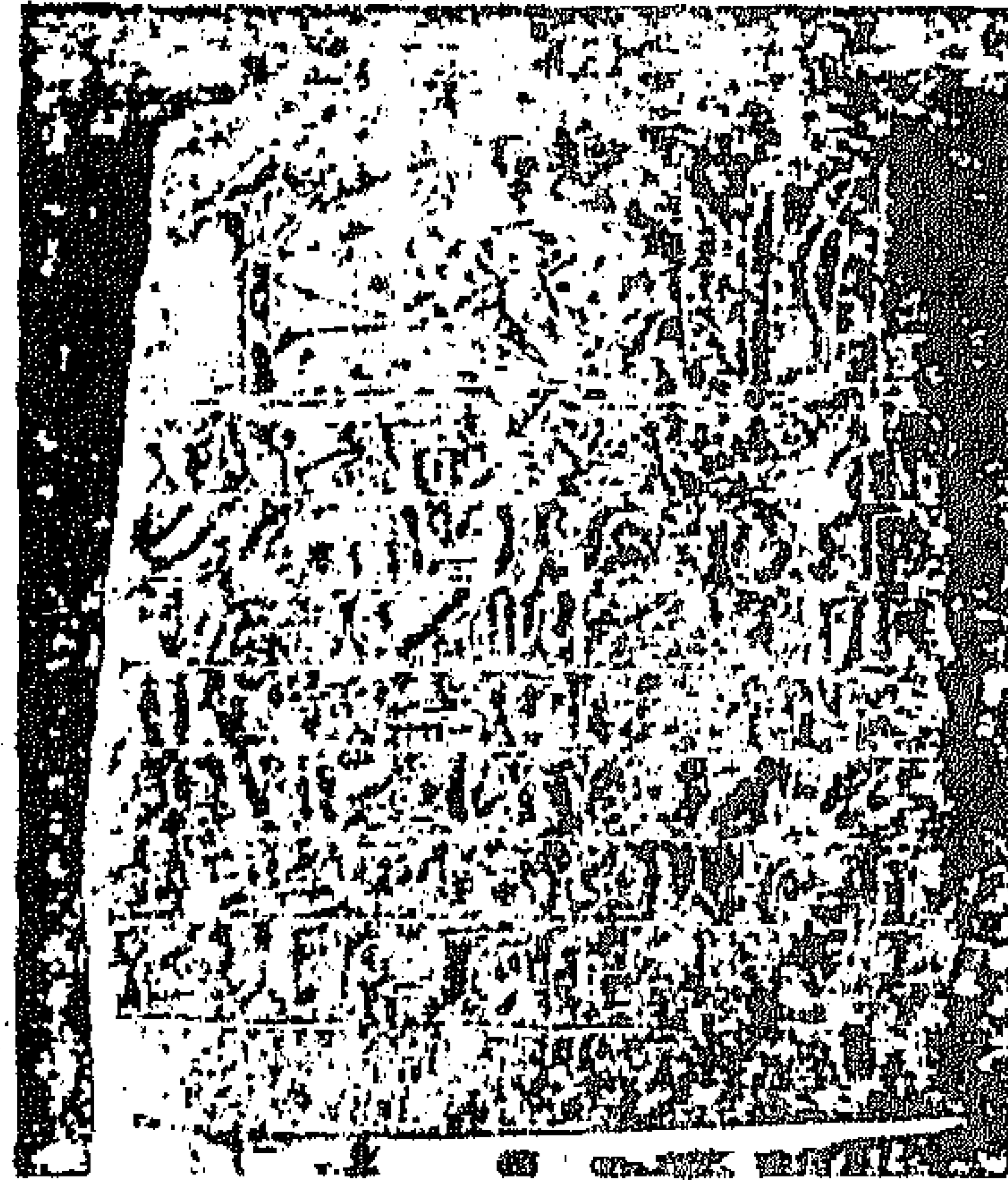


(صورة رقم ٥) لوحة "إيعحمس با وا إن حور" يشغل المركز تحت القمة المستديرة قرص الشمس المجنح يتدلى من مركزه صلان يحوطهما عن يمين ويسار اسم حور البحدتي، أسفل ذلك يشغل باقي الجزء العلوي من اللوحة المتعبد واقفا يتجه (⇦) سائرا نحو مائدة عامرة بأرغفة الخبز تفصل بينه وبين الثور المقدس الذي مثل واقفا (⇦) ونقشت فوقه كتابة عنوانية بجملة "حابي أوزير العائش"، هذا بينما تمتد خلف المتعبد ثلاثة أعمدة من الكتابة (⇦) تتكرر في السطر الأول من النص

الذي يتكون من تسعة أسطر يفصل فيما بينها خطوط محفورة ويحيطها والمنظر بأعلى خط محفور يدور حـول اللوحـة كلـها والكتابة بالخط الهيروغليفي (⇨)، ويعود تاريخ الأثر للعام الرابـع أو الرابـع والـثلاثين مـن عهـد الملـك "أمـازيس (Vercoutter 1968, p. 59)



(صورة رقم ٦) تنقسم اللوحة المستديرة القمة إلى جزئين، بأعلى الجزء الأول وتحت القمة المستديرة نرى قرص الشمس المجنح، وبأسفله المنظر المعتاد: أبيس واقفا (⇨) ويتعبد إليه شخصا راكعا (⇨) حليق الرأس يرفع ذراعيه في وضع التعبد ويرتدي نقبة قصيرة. ويوجد أمام الحيوان المقدس مذبح محاط بزهرة لوتس، ويحمل الثور المقدس على رأسه قرص الشمس كالمعتاد والكتابات الموجودة هنا هي اسم "حابي – أبيس – أوزير" وقد خط فوق الحيوان. والنص العنواني الذي يصحب المتعبد يقع في عامودين بالجزء الأعلى فوق رأسه ومدون بها العبارات: " الأب الإلهي والمعروف من الملك"، " مدير الضياع / مدير الأملاك (للتاج الأحمر)، الكاهن "ونرو"، حرى ب، "خنم إيب رع".





(صورة رقم ٧) لوحة زوج عمة الملك شاشانق، قمتها أفقية لا مستديرة كما هو الحال في مثل تلك اللوحـات، ولم يكتف المثّال بذلك بل لقد شكل قمة اللوحة المستطيلة الشكل على هيئة مائدة قربان ⏜ الجزء أسفل القمة مقسم لجزءين غير متساويين نقشا بنقش ضحل البروز، يصف "ڤـانديه" الجزء العلوي من اليسار لليمين كالتالي:

١. علامة الغرب 𓋀.

٢. الثور أبيس جالسا وعلى رأسه قرص الشمس بين قرنيه ويبدو ذلك بالتصوير الجانبي وكأنه يحمل الهلال لا الشمس، ولم يظهر المثال أيا من علامات الثور المقدس. أعلى أبيس حفر اسمه "أوزير أبيس"

٣. جلد أنبو المعلق على صارية.

المعبود الثلاثي "بتاح-سوكر-أوزير" واقفا في ناووس مقوس الشكل وهو متوج بتاج الجنوب القمعي الأبيض، ويلتف في عباءة لا يخرج منها سوى الجزء الأمامي من الذراعين واليدين اللتين تقبضان على صولجان واس.






(صور أرقام ٨ و ٩ (١٠) قطع صغيرة من الحجارة أعيد وضع صورة معبود عليها لتمثل هبة تقية للفقراء

حواشي الفصل السابع

1 Maspero, G.:Le Sérapeum de Memphis, Tome I, Paris, 1882, Append., p. 54-55

2 سليم حسن : ٢...،ج١٢، ص ٨٢ و AR:Vol. IV, p. 497

3 AR: Vol. IV, p. 5.1 – 5.3

4 سليم حسن : القاهرة ٢٠٠٠، ج ١٢، ص ٣٢.- ٣٢١ و AR: IV,p.513-14

5 سليم حسن : القاهرة ٢٠٠٠،جزء ٤، ص ٦٣٢

6 Alan R. Shulman : Ex-votos of the poor , JARCE , Vol. 6 , Cairo , 1967, p. 155-156

7 Vercoutter 1968, p. 1-2

8 ترجم "فوكوتيه" هذا اللقب الذى يمثل وظيفة كهنوتية بالمندوب، وقد أشار "جاردنر" له بكلمة "depute"، وبدءا من الدولة الحديثة فصاعدا كان اللقب مختصا بالعسكريين، بينما وجد فى العصر الأخير ومن الأسرة الثانية والعشرين كعلما على مندوبى ضيعات الآلهة، مثل ضيعة الإله آمون مثلا .

9 الإشارة واضحة لكون "مرنبتاح" لم يهدأ مثل قرص الشمس الذى لا يتوقف أبدا عن الحركـــة، وهى حركة ليست دائرة كما نعرف اليوم بل كانت فى نظر المصري القديم مثـــل "الـــسير" حيث فرق المصري القديم بين الكواكب بأنها تسير لتغييرها مواقعها وسماها (*إيسك ورت*) أي :التي لا تعرف التعب، بينما دعا النجوم (*إيسك سقم*) أي : التي لا تعرف الفناء، وعلى مـــا يظهر فقد اعتبر أن الشمس من الكواكب السيارة لا من النجوم، وهذه الإشارة بدورها تلمح إلى الطقوس المستمرة التى تؤدى فى خيمة التحنيط .

10 Vercoutter 1968, p. 3-4

11 بالنسبة لكلمة ntᶜ تشير إلى طقوس تستخدم أثناء تحنيط العجل (Wb. 2, 355)، وقد أشارت جملة وجدت رسالة ملكية إلى قيام الملك بتأدية طقوس معينة لجنازة الثور حابى كما يلي : mi nty r-tm m šfdw ḥnᶜ sš nb m mdw-ntr im.sn بمعنى " طبقا لما هو سيكتمل فى كتاب الطقوس وكل المكتوب، أو : المذكور، فى كل الكتابات ذات الصيغة المقدسة (حرفيا : كلام الإله) الموجودة بها" (Vercoutter, J. : 1968, TXT)

(B),P.18 -note A) أي أن عملية تحنيط الثور المقدس كانت كغيرها من الطقوس الدينية الهامة التى تخضع لما هو موجود فى كتب الصيغ الدينية المحفوظة التى لابد وأن يسير الكهنة والمحنطون على هديها والتى تشير بدورها إلى توارث هذه الكتب المنسوخة فى "دور الحياة" الملحقة بالمعابد .

[12] يشار هنا بكلمة k3t إلى عملية التحنيط، وحول ورود الكلمة بهذا المعنى (Wb. 5, 98) و (Vercoutter, J. : 1968, TXT (M),P.85 -note H) .

[13] تشير الجملة إلى الإذن الذى حازه المكرّس من الملك بإقامة لوحة داخل السيرابيوم.

[14] حيث فضل "فركوتيه" هذه الترجمة للفظ wḏ والتى يتضح منها أن المكرّس كان مسئولا عن تعبيد "طريق حابى" والذى توافق مع تنصيب الملك "أحمس الثانى – أمازيس" cf. Wb.3, 331, ref.12

[15] Vercoutter 1968, p. 34

[16] تعود الجملة على المكرّس وتعود كلمة ḥʿw على الأجزاء الظاهرة من البدن (cf. Wb. 3, 37, ref.8) والجملة إذا هى إشارة إلى ملابس معينة خاصة بالجنازة، أو ترتيب زينة معينة للملابس بمناسبة الجنازة أو لإظهار الحداد، وعموما فالفعل štt يرتبط بالحداد، وفى النصوص التالية E و G يظهر مخصص الرجل بجوار نفس الجملة لإظهار أن الزينة كانت لجسد الشخص وليس الثور (Vercoutter, J. : 1968, TXT (C),P.29 -note E)

[17] كان معنى كلمة 3b منذ بدء الدولة الحديثة هو "كف" أو "قطع" (Wb. 1, 6) ومع الأمثلة من لوحات السيرابيوم فى نصوص لوحات C , D, E, G نجد المعنى وقد اقتصر على "منع الغذاء" أي الصوم والتى تنوعت فهنا صام المكرس عن الغذاء جامده وسائله، بمعنى الخبز والجعة، بينما فى النصوص E, F, G فهو يعنى الخبز والماء (Vercoutter, J. : 1968, TXT (C),P.30 -note H)

[18] معنى الجملة غامض، حيث تشير كلمة swḥ إلى النقبة القصيرة (cf.Wb. 4, 72) ومن هنا قد تكون ترجمة الجملة أن المكرس كان عند الاحتفال عاريا، ويؤكد ذلك ما ذكره مكرّس اللوحة E (1.4) الذى أكدّ امتناعه عن كل طعام، وأضاف wnn (.i) ḥʿw (.i) sdt.kw(i) أي " لقد بقيت عاريا، (وكنت) أرتعد "، وفى اللوحات التى ظهر فيها المكرس مستلقيا على الأرض كان يتم تلوين جسده باللون الأحمر بدون الإشارة لوجود ملابس، أي

كونه عاريا، وينبغي إضافة أن كلمة swḥ كانت تشير إلى فعل معين يقوم به الكهنة حال الحداد (cf. Wb. 4, 72, ref.4) بمعنى " يعيد الارتداء من أجل شخص ما " ،

19 Vercoutter 1968, p. 35,

20 سيكون هو الملك "بسماتيك الثالث" فى المستقبل.

21 حرفيا"تلك التى من بلاد الحيثيين" ، ففي الزمن الذى كتبت اللوحة فيه كان هناك مازال العديد من الحيثيين، ومن الاسم ربما نعرف أن زوجة أمازيس كانت آسيوية من رعايا الآشوريين، وربما كانت ابنة لأحد الأجانب الذين قدموا إلى مصر أثناء عهد الملك "نكاو الثاني"، وكون أبى الملكة يحمل اسما مصريا فذلك ليس بالدليل الذى يقوم على كونه مصريا، فقد حمل الأجانب الذين وفدوا إلى مصر منذ فترات بعيدة أسماءا مصرية ،

22 هي نفس كلمة الكاهن "سم" والتى كان كتاب ونسّاخ الأسرات ذات الأصل الأجنبي (٢٢- ٢٥) يتجاهلون حرف التاء الأوسط، بينما وحرص أهل الأسرة السادسة والعشرين على تقليد وإتباع سنة الأيام الخوالي من نصوص الدولة القديمة فقد كتبوا اللقب بصورته القديمة ،

23 يناقش "فركوتيه" هنا موضوع الصيام فيذكر أن الأمير بسماتيك كان محروما من كل أكل جاف أو سائل لمدة أربعة أيام، ويميز النص بين صيام الأربعة أيام عن صيام السبعين يوم الذى لم يأكل الأمير خلاله سوى الخبز والماء ثم تضاف الخضر / أو البقول الخضراء بدون أن يأكل اللحم طبعا، أو يشرب المشروبات المصنوعة مثل البيرة – الجعة– أو النبيذ ، وهناك نص ديموطيقي يتعلق بموت الملك "بسماتيك الأول" يشرح بتفصيل أكثر هذا الموضوع، حيث توجد به الجملة التالية bn pw.i swr irp bn pw.i wnm iwf أي [أنا لم أشرب قط النبيذ ولم آكل قط اللحم]) (Vercoutter, J. : 1968, TXT (C),P.39~40 -note G)

24 ترجم "فركوتيه" كلمة sd بمعنى كنت أرتعد "trembler" (Wb.4, 364) والتى قد تترجم أيضا كنت لابسا être habillé والتى تتناقض مع قوله كنت عريانا j'étais nu والكلمة تعطى أيضا الرعب الناتج عن الخوف فى قاموس برلين الذى لا يوضح كون الارتعاد من البرد الذى تمثله الجملة المزدوجة "كنت عريانا، (و) كنت أرتعد" والذى يتفق مع كون الليالي فى مصر باردة جدا ، إن النقية تحمى الكلى pḥ على وجه الخصوص وكذلك البطن، وغيابها سيكون محسوسا جدا لأمير معتاد على أن يرتدى ثيابا كاملة الهندام ، ويلاحظ

المؤلف أن كلمة sd تستخدم فى كل مرة يذكر فيها الارتعاد الذى يحدث فى أجزاء كثيرة من الجسم والأرجل والعضلات بخاصة (cf. Wb. 4, 366, ref 5 & 6)، ومن هنا يفضل "فركوتيه" أن تكون ترجمة الجملة كما يلي : "كنت أرتعد (من البرد) بسبب كليتي (العاريتين)" .

25 ترجمت الباحثة كلمة smwt التى ترجمها "فركوتيه" بالكلمة الفرنسية Legumes التى تعنى بمعنى عام أي شيء أخضر من خضراوات المائدة أو الأعشاب كما ورد فى Wb. 4, p.120 وتعنى أيضا أي بقول خضراء كما ورد فى قاموس Clifton &Grimaux, p.645, No. 2 فى شرح الكلمة ولعدم تفصيل صاحب اللوحة لكنه هذه الخضر أو النباتات الخضراء أو البقول الخضراء فقد ذكرت الباحثة كلمة البقول الخضراء أو الخضراوات عموما، بينما ذكر "فركوتيه" كلمة الأعشاب Herpes صراحة فى المقدمة(p.xiv) وربما يقصد بها ذلك النوع من النباتات ذات الأوراق الخضراء والتى ما تزال غذاء متناول فى ريفنا المعاصر مثل الخبيزة والجلاوين وغيرها من الأغذية التى تؤكل وحدها دون إضافة لحوم أو أي بروتينات معها ويعتبر مثلا تناول الملوخية المضاف إليها الليمون بدون استخدام لحوم أو شوربة لحوم فى تصنيعها بل تصنع بالماء فقط هى الغذاء الواجب تقديمه فى حال الحداد حتى اليوم فى تقاليد النوبيين وتسمى هذه الوجبة "چاكوتا" وربما كان هذا التقليد إتباعا لهذه العادات المصرية القديمة فى الحداد.

26 Vercoutter 1968, p. 44

27 اللقب ḥwn هو لقب كهنوتي معروف فى دندرة وربما كان المكرس ببساطة من كهنة حتحور (cf.Wb.3,53 & Belegst.,3, p.10 impr., col. B) ومن المثير للانتباه أيضا وجوده ضمن ألقاب كهنة باستت، ويمكن القول بأنه لوجود معبد لباستت فى منف فقد وجد هذا اللقب فى السيرابيوم (Vercoutter, J. : 1968, TXT (F),P.45 -note A)

28 يقارن "فركوتيه" هنا بين التعبير المصري r ḥbs m ẖḫ.i "حتى صارت غطاء / انسداد فى حلقى" والمفهوم الفرنسي للكلمة بوجود تشابه فى المعنى (Vercoutter, J. : 1968, TXT (F),P.46 -note I) وترى الباحثة وضوح الشبه أكثر بالكلمة العربية "حبس" أو الفعل "احتبس" للصوت وحتى بنفس اللفظة فى اللغة المصرية القديمة والعربية لتوحد الأصل السامي للغتين، (cf. Wb. 3, 64, ref.13 & 14)، وربما كان ذلك لأنه كان يهتف

الفصل الثامن

المعبودات الموجه إليها لوحات النذور و لوحات الهبات أبيس

هو "الحياة الثانية لبتاح" وهو تجسيد أوزير، وهذا هو الاسم الذي أطلق على ثور منف المقدس الذي كانت عبادته من أقدم العبادات بها حيث جاء به إلى منف الملك "كاكاو"هو الملك الثانى من ملوك الأسرة الثانية الفرعونية ويلقب "نب رع". وقد دعى الثور أحيانا باسم " ابن بتاح" أو "ابن تمو-آتوم" و "ابن أوزير". حيث: أطلق عليه فى نصوص الأهرام "ثور الشمال"، وفى متون التوابيت فى الدولة الوسطى اسم "مر ور"

وقد صور على هيئة ثور يحمل قرص الشمس وصل بين قرنيه، وينقش فوق كتفه نسرا ناشرا جناحيه، وعلى ظهره فوق الجزء الخلفي ينقش جعل مجنح. ويقف الثور عادة فوق قاعدة مستطيلة، ينقش عليها اسم وألقاب من قدم التمثال وقد ينقش على القاعدة أيضا منظرا لذلك الشخص راكعا في وضع تعبد أمام الثور[1].

الثور حابي طبقا للمواصفات التي أوردها المصريون القدماء عنه وكما وجد في التمائم البرونزية.

وطبقا لهيرودوت (الكتاب الثاني) فإن حابي يكون عجل مولودا لبقرة لا تستطيع الجاب ذرية غيره " ويقول المصريون أن ضياءا يترل من السماء على هذه البقرة، ومن هذا الضياء ينجب حابي. هذا العجل المسمي أبيس تكون له العلامات التالية: أنه أسود اللون، على جبهته بقعة بيضاء مربعة، وعلى ظهره شكل نسر، وفي ذيله خصلة شعر مزدوجة، وعلى لسانه شكل جعل".

عند وفاة العجل كان يطلق عليه "أوزير أبيس" أو كما أطلق عليه الإغريق "سيرابيس"، ويسمي مكان دفن عجول أبيس "السرابيوم"، وقد كشف "ماريت"

تلك المقابرفي سقارة و امتد استخدامها من عهد الملك "أمنحتب الثالث" — الأسرة الثامنة عشرة — وحتي العصر الروماني. وقد تم بناء مقصورة فوق كل مقبرة (وتم الدفن في مقابر تعلوها المقاصير تسير في عدة دهاليز محفورة يضاف إليها مقصورة مع كل دفنة لثور متوفي).[٢]

كان أبيس يعيش في حظائر تقع بالقرب من معبد بتاح، وذكر هيرودوت أن أعمدة هذه الحظائر التي تحمل الأسقف هي تماثيل (يظن هارت أن لها شكل إنسان وبرأس حيواني) يصل ارتفاعها لحوالي سبعة أمتار. ويشير حجر(لوحة) بالرمو والذي يعد ثبتا مختصرا بأهم الحوادث خلال عهود ملوك مصر المبكرين إلى أن الثور أبيس — حابي كان يعبد منذ بواكير الأسرات المصرية من عهد الملك دن (الأسرة الأولى).

وقرن الملوك أنفسهم به في الصورة الحيوانية كمصدر للحيوية والخصوبة. ودعى الملك منذ عهد استخدام الصلايات — وهي النموذج البدائي للوحات — بالثور المنتصر [٣].

وبمناسبة وفاة أبيس كانت مصر تحد وكأنها قد فقدت الحاكم نفسه. فكان يتم تحنيط الثور على أسرّة من الألباستر — وجد بعض منها بالسرابيوم — لها شكل الأسد. وكانت جنازته مناسبة للتباهى والعظمة، عن طريق رجال يقومون بجر الزحافة التي تحمل الثور المحنط، وكان مكان الدفن يقع في الجزء الشمالي من صحراء سقارة، وهي الجبانة المشرفة على العاصمة منف حيث عاش أبيس. وفي عام ١٨٥١ قام مارييت بالكشف عن مدافن الثيران المقدسة التي عرفت بالسرابيوم حيث نحتت الصخور لدفنات أبيس بشكل أقبية احتوت على توابيت ضخمة من الأحجار الصلبة بلغ وزن بعضها حوالي سبعين طنا وذلك لحماية الثروات المدفونة مع الثور من النهب — وقد نهبت بالكامل رغم ذلك. وتعود بعض الدفنات لعصر الدولة الحديثة، ولكن غالبيتها تعود لمنتصف القرن السابع قبل الميلاد وما تلاه. وفي الحقيقة فلا يوجد دليل

أثري أو نصى على أن دفنات الثور قد انقطعت أو توقفت خلال الاحتلال الفارسى، وأن الملك الفارسى قمبيز قد قتل الثور ليثبت أنه ليس إلها بل مجرد لحم ودم، بل كانت تلك القصة التي رواها هيرودوت مجرد جزء من نية هيرودوت لتشويه قمبيز.وكان أبيس يتحول لأوزير بعد موته، وهي صورة أوزير – أبيس التي تحولت لاسم "سيرابيس" والذي صار على رأس الثالوث الإلهي للإسكندرية في العصر البطلمي.

آتـــوم

"المتمم" لليوم أو الليلة، ويمثل عادة شمس المساء (المغيب)، ويرتدي تيجان مصر العليا والسفلى.يقبض بيمناه على صولجان الحياة وبيسراه على صولجان القوة.وصار "نفر آتوم" ابنا للرب "بتاح" و المعبودات "سخت" أو "سخمت" أو "باست" ممثلا لقوة الحرارة المنبعثة من الشمس حال شروقها.[٤]

ويحمل اسمه معنى "الاكتمال" أو "التمام" ويدعى " سيد أيون" – عين شمس الحالية. وهو يصور عادة بشكل بشرى، ويرتدي على راسه التاج المزدوج، ويمثل الشمس الغاربة. ويرتبط بآتوم من الحيوانات الأسد والثور والكبش والسحلية. وعندما يرد في شكل الثعبان يشير لكارثة كونية لم ينج منها سوى آتوم وأوزير.

آمـــون

يرمز تاجه لكونه ربا للسماء، ويتكون من لبدة تعلوها ريشتسن عاليتين. وتنقسم كل ريشة بدورها إلى قسمين رأسيين حيث ترمز الثنائية لنظرية التوازن التي تعكس نظرة المصري للعالم و ترمز كذلك لفكرة الأرضين أي جنوب و شمال مصر. وترتبط البطة النيلية بآمون كطائر رمزى له وكان الحيوان الأقدم له هو الكبش ذى القرون المتعرجة ربما اختير نظرا لقوته الحيوية . ويحمل قارب آمون المقدس الذي سماه المصريون "أوسر حات" على مقدمته رأس كبش. ويعني

اسم آمون "المخفي" ولقد وصفه المصريون أيضا بأنه كثير الأسماء (عشا رنو)- مثل آمون كم آتف، و آمون كاموتف وغيرها. ويعد أقدم ذكر لآمون هو الموجود في متون الأهرام بدءا من الأسرة الخامسة. ولقد ظهر لقبه "ملك المعبودات " أول ما ظهر على المقصورة البيضاء الخاصة بالملك "سنوسرت الأول من الأسرة الثانية عشرة.

وبدءا من الأسرة الثانية عشرة تسمي بعض الملوك بأسماء تتضمن اسم المعبود مثل "امنمحات" و"آمون حتب"، بل ولقد نسب بعض الملوك أنفسهم إليه نسبا مباشرا مثل الملكة "حاتشبسوت" والملك "أمون حتب الثالث"

وقد كرّس له معبدا الكرنك أو "إيبت إيسوت" بمعنى الحرم أو بمعنى (ذلك الذي لا تحصى أماكنه)، والأقصر أو "آمون إم إيبت رسيت" بمعنى (آمون في مقصورته الجنوبية) شرق النيل بالأقصر كذلك كان له معابد أو مقاصير بالبر الغربي للنيل مثل المقصورة التي سميت "آمون جسر منو" والذي كان جزءا من معبد الدير البحري و "آمون جم" وكان يوجد بالحي الجنوبي لغرب طيبة بدير المدينة. وقد وصل كذلك للشلال الأول من النيل بالنوبة وظل سلطانه مزدهرا حتي بعد أن فقدت مصر سلطاها على هذه المنطقة، فقد خرج منها – من الشلال الرابع بالتحديد أسرة محلية نسبت نفسها لآمون وقاموا بغزو مصر ومحاولة توحيد شطرى الوادي فيما عرف بالأسرة الخامسة والعشرين الكوشية، ولم يكتفوا بنسب دولتهم لآمون بل بدلوا لقب "ابن رع" بلقب "ابن آمون" أمام خراطيشهم.ومن عصر الرعامسة وفي العصور المتأخرة صار آمون حاميا للضعفاء، وقامت أمام بوابات معابده تماثيل له يتقرب لها الضعفاء ويتقدمون بمظالمهم أمامها ليقوم المعبود بالفصل فيها، وتلقب حينئذ بلقب "وزير الضعفاء".

وأثري عالم الكهان من حوله بكثرة ما كوم الملوك من أمثال تحوتمس الثالث و أمنحوتب الثالث، ورعمسيس الثالث في بلاطه من كنوز الوادي وما حوله من أقاليم

الأرض. وبلغ نفوذ كهان طيبة من الثراء وقوة النفوذ واتساع السلطان ما لم يبلغه أمثالهم في العالم المعروف يومئذ. وطغت شهرة آمون فعمت البلاد بحيث لم يعد لأرباب الأقاليم القديم منها والحديث شيء من قوة إلا في بلاطه وتحت رايته كما ذكر سيرج سونيرون.

شكل آمون مع موت و خونسو الثالوث الكبير لمدينة طيبة، وتعنى كلمة آمون "الخفي" وقيل أن آمون هو ابنا لبتاح، وأنه قد اغتصب لنفسه كل صفات ونعوت المعبودات الأخرى. وقبل إجلاء الهكسوس على يد "سقنن رع" كان آمون يعتبر إلها محليا لطيبة، وتبعا لذلك صار إلها قوميا لمصر. وقيل بأنه هو صانع الأشياء التي فوق (العلوية) والتي بالأسفل، وبأن له أشكال أكثر من أي إله آخر. لقد صنع المعبودات، ونشر السماوات، وأوجد الأرض، وهو سيد الخلود وصانع البقاء.

وقد مثل واقفا على قاعدة ممسكا صولجان واس بيسراه وعلى رأسه قرص الشمس والريش المرتفع ويمثل أيضا جالسا على عرش مزخرف بأعمال النقش المفرغ والتي تمثل أشكال إيزة ونبت حت (نفتيس) وأوزير. وعلى القواعد دعى " آمون رع، سيد عروش الأرض، ورئيس إيبت (الكرنك)، سيد السماء، أمير طيبة"

أنبو

إله للجبانات والتحنيط، أكثر صوره شيوعا تمثله في هيئة الكلب الصحراوى البرى بأذنيه المرفوعتين، وذيله المتدلى . وهو يرتدي عقدا يحمل قوى سحرية ويحمل شارة أوزير فوق منتصف جسده ومن المؤكد أن الرداء الأسود لأنبو هو رداءا رمزيا لا حقيقيا، فهو يمثل استحالة لون الجثث بعد معاملاتها بالنطرون ولتلطخ اللفائف الجنائزية الكتانية بالمواد الراتنجية خلال التحنيط. ويمثل السواد كذلك الخصب المنسوب لغرين النيل الذي ينتج المحاصيل الغنية ويقترن بفكرة البعث و إعادة الحياة. ولقد نبعت فكرة تأليه أنبو من مراقبة الكلاب البرية وهي تنبش القبور

الضحلة وتلتهم الجثث الجيفة في عصور ما قبل الأسرات ولذا بأ النـاس في تقـديم القرابين له بل وجعلوه مسئولا عن عملية التحنيط عسى أن يمنعه الشبع والمسئولية الملقاة على عاتقه من نبش القبر وإخراج الجثة والتهامها، ذلك الأمر الـذي يحـرم صاحبها من الخلود لعدم وجود جسده الذي سيستعمله مرة أخرى بعد البعث.

ولقد أطلقت عليه عدة نعوت مثل "خنتي إمنتيو" أو (اول الغـربيين) بمعـنى المتوفيين في الجبانات. و "خنتي سا نثر" أي (المشرف على خيمة المعبود) وهي الخيمة التي قام فيها أنبو بمعاونة چحوتي بتحنيط أوزير.. ولقب كذلك بلقب "تبى چو إف" أي (الذي فوق جبله).والذي يشرف من أعالى تلال الصحراء على الجبانات وأيضا "نب تا چسر" أي "سيد الأرض المقدسة) ويعود الاسم على الصحارى التي تقع بهـا الجبانات. ويحصر نعت آخر أنبو مع عملية التحنيط وهو "إيمي وت" أي (ذلك الذي داخل مكان التحنيط).

ويتم تمثيل دور أنبو في طقسة فتح فم المتوفي لينعم بالطعام والشراب والكلام في العالم الآخر عن طريق كاهن يرتدي قناع ابن آوى وذلك لأن أنبو هو من أحضر حجر السماء "بيا إن بت" – أي الحديد – لصناعة الفأس السحرى المطلوب لهـذا الطقس.

وفي العالم الآخر يظهر أنبو في تصاوير "كتاب الموتى" في "قاعة الحقيقتين" حيث تتم عملية وزن القلب. يمثل واقفا بجوار الميزان، وأحيانا ما يقوم بـضبط الاتـزان للكفتين، ويوصف بأنه "ذلك الذي يحصى القلوب"ثم يقود أنبو أولئك المبرأون مـن الخطايا تجاه عرش أوزير.

وقد كان ابنا لأوزير ونبت حت طبقا لبعض الأساطير، وفي أساطير أخـرى كان ابنا لرع. وهو من آلهة الموتى والعالم الآخر الرئيسية. وهو يشرف على تحنـيط المتوفي ثم يقوده في حضرة أوزير. ويصور دائما واقفا بجوار خشبة التحنيط وإحـدي

يديه ممتدة تلمس الجثمان المحنط وقد اختلط أنبو أحيانا مع المعبود وب-وات (فاتح الطرق-رب أسيوط) وهو إله آخر يحمل نفس رأس ابن آوى، ومنحت صفات أحدهم للآخر.

أوزيـــــر

هو ملك العالم الآخر وقاضي الموتي،ابن "جب" و"نوت" وزوج "إيزة"، ولقد اغتيل من أخيه الحاقد "ست" الذي قتله "حور" انتقاما لأبيه أوزير.وطبقا لبلوتارخ فقد كان أوزير (الملك الصالح والحكيم لمصر الذي أفنى عمره في تحضير شعبه وتحسين أحوالهم وإخراجهم من الانحطاط والهمجية، وانطلق ليفعل بالمثل لباقى أمم العالم. وعند عودته فإن أخيه ست مع سبعين شخصا من أتباعه وملكة إثيوبيا تآمروا ضده... وباقى الأسطورة معروف) ويمثل أوزير بشكل ملك محنط مرتديا التاج القمعى لجنوب مصر تحفه ريشتان وممسكا بالشارات الملكية الممثلة في المذبة وعلامة الحقا وأشكاله شائعة بشدة.

وقد كان أوزير أول من ولى عرش مصر من البشر المؤلهين، وتصويره في صوره وتماثيله التاريخية على هيئة ملك متوج بتاج مزدوج يجمع بين عرشى الصعيد وبين الريشتين اللتين ورثهما من عنجتي رب مدينة عنجة، ثم ما يراه زيته من أن اسم أوزير يمكن ترجمته كرسى العين أو مقلة العين، وهي ترجمة تجعله قريبا من أسماء البشر دون أسماء المعبودات وتدعو إلى الظن بأنه كان زعيما بشرا قبل أن يكون إلها معبودا. وما أكدته الأساطير ونصوص الدين من المعبودات بين طائفة من أرباب الدلتا ورباطها بأوزير وقصته، ومنهم إيسة ونبت حت وحور وانبو ووپوات، وهو ربط ينم عن قيام نوع من التقارب السياسى بين مواطن عبادهم وبين ججدو مدينة أوزير في عهد توفر لها فيه من السلطان السياسى ما دفع غيرها إلى التودد إليها والارتباط بها.وصف أوزير بصفات الملك لم يظهر في غير الأساطير المتأخرة دون القصص

المبكرة، واكتفت متون الأهرام باعتباره ملكا على الموتى ولم تهتم كثيرا بقصة اعتلائه عرش الأحياء.

كانت منطقة نفوذه هى دوات أو العالم الآخر ظهر كآدمي منذ عهد الملك "إسيسى" من الأسرة الخامسة. يصور على شكل مومياء تخرج فيها اليدان من لفائفها حاملة رموز الملكية وهي السوط والمذبة.وتاجه يسمي الآتف ويتكون من قرنى كبش فوقها تاج الجنوب القمعى الشكل تكتنفه ريشتين من الجوانب. اسمه يكتب بشكلى العين والعرش مما جعل ترجمة الاسم ربما تكون "ذلك المستقر على العرش" أو " المجتمع مع إيزة" باعتبار أن العرش هو اسمها.ومن ألقابه المقدم أو إمام الغربيين "خنتي إمنتيو" ويركز الاسم على طبيعته الجنازية كحامي للموتي وحيث تقع معظم الجبانات غربي النيل. وذلك "القاطن في عنچتي " في إشارة لمقره الشمالي في بوزيريس بالدلتا. وذلك "القاطن في أون – هليوبوليس" إشارة لربطه بآلهة المذهب الشمسى. وذلك "المستقر في كوكبة الجبار –أوريون؟ _ في فصل في السماء وفصل في الأرض" في إشارة لتحول الملك (أي أوزير) لإله نجمي بعد الموت (أو التحاقه بالنجوم)، ولقب "المستقر في بيت الأسرار" في صلة تربطه ب المعبودات العقرب سلكت التي تحمي بقايا المتوفي. ثم نجد لقب "المعبود الذي في خيمته" أي في خيمة التحنيط وهو دور مستعار من إنبو.

وبمجرد موت الملك كان يتحول لأوزير كملك للعالم الآخر أيضا. وقد تدرج الإيمان بأوزير في مصر من عصر ما قبل الأسرات حيث انتهت أسطورته باغتياله من قبل أخيه ست أي حياة أرضية خالصة.ولم يأت ذكر لتقطيع جثته في نصوص الأهرام بل مجرد وقوعه على جانبه ميتا. وفي الدولتين الوسطى والحديثة تبلور دوره كإله جنزي يناديه المتوفي لضمان القرابين – وهو النداء الذي كان موجها اصلا لإنبو. وحينذاك – تحديدا في الدولة الوسطى ظهرت النصوص الدالة علىتقطيع جثمانه ثم إعادة جمع الأشلاء من إيزة ونبت حت، وانتشرت عبادته ثم سادت في الدولة الحديثة

باعتباره "سيد الكون" و"حاكم الأبدية".وتضخمت ألقابه التي تربطه بعالم الموتى والتي وردت في التسبيحة رقم ١٤٢ من نصوص كتاب الموتى والتي وصفته: "القاطن في روستاو – أي الجبانة لكونها مدخلا للعالم الآخر –، المستقر في بحيرة بوتو، المستقر في منف، البابون، سيد الريشتين، المخيف". ولقب منذ القديم بلقب "ونن نفر" أي المخلوق الطيب. وقد ارتبط مع رع كمثيل له تحت الأرض. وهو رب الغلال، وهو من استولد حور من إيزة بطرقها السحرية.

كانت أهم مراكز عبادته هى أبجو أو أبيدوس – العرابة المدفونة حاليا، حيث كان يقام احتفالا سنويا تعرض فيه مأساة أوزير تمثيلا يشترك فيه أهل البلدة والزوار في موكبين هما موكب وبواووت أو "فاتح الطرق"، ثم ثم الموكب الرئيسى الذي يحمل فيه هيكل المعبود في قارب بحتري من معبده جنوب غرب أبيدوس إلى قبره الرمزى في بلدة تسمي "بقر" وأثناء ذلك يدور صراع مرير بين كهنة أوزير وأتباعه المخلصين وبين أتباع ست. والخطوة الثالثة من الاحتفال كانت العودة إلى المعبد حيث يتم بعث أوزير بالصلوات والطقوس السحرية فيما يشبه تماما طقوس عيد الميلاد المجيد عند إخواننا المسيحيين، وهو ما لاحظه أباء الكنيسة الأول من تشابه كما ذكر "ديورانت" ومما سيأتي تفصيله في تأثير العقائد المصرية المتأخرة على الديانات السماوية اللاحقة لها في سلوك المؤمنين بتلك الديانات طبعا لا في جوهر الدين ذاته.

ويلعب أوزير الدور الرئيسى في محاكمة المتوفي الذي تعرض أعمال المتوفي في حضرته حيث يجلس أوزير على عرشه ويعمل على ألا تدخل الأرواح الشريرة للفردوس فهو الممثل للأمانة والاستقامة. ويتم وزن القلب الخاص بالمتوفي ومن ثم تعلن براءة الصالح ويتقدم لحضرة أوزير برفقة الإبن حور.

ولقد تعددت مراكز عبادة أوزير وادعى كهنة معابدها أن قبر أوزير يوجد في منطقتهم وأهمها ليتوبوليس وهليوبوليس ومنف في الدلتا، و هيراكليبوليس و

هرموبوليس في مصر الوسطى. بينما كان أقدس هيكلين له هما الموجودين في چدو أو بوزيريس – أبو صير بنا الحالية في وسط الدلتا، و أبـچو أو أبيدوس في الجنوب. ولأوزير تم تكريس الجهة الشمالية من معبد آمون بالكرنك وحيث بنت العابدات الإلهيات للأسرة الخامسة والعشرين (أمنريديس وشبن أوبت) هيكلا له تم ربطه فيه مع شجرة البرساء المقدسة، وتم بناء مقصورة ثانية في الأسرة السادسة والعشرين (عنخ إن إس نفر إيب رع) قدمت إلى "ونن نفر سيد القرابين".

ولم ترتبط شهرته وانتشار عبادته بمكانة أتباعه السياسية، بل ارتبطت بالطابع الجنائزي الذي اتصف به. ويبدو من سيرة هذا المعبود أن كهانه الذين كانوا وقفا على خدمته قد اكتفوا بشهرة معبودهم الشعبية وما نشأ حوله من معتقدات، فلم تظهر لهم أطماع سياسية كتلك التي ظهرت لنظرائهم من كهان الأرباب الأخرى(١١) وارتبط به بعض أجزاء جسده التي استخدمت كتمائم للحماية للشخص الحي و للمتوفي واشهرها:

عامود چد: تعنى الكلمة "الثبات" في المصرية القديمة، وقد ظهر هذا العامود كرمز للعبادة الأوزيرية منذ بدايتها. ويعطى شكل العامود معناه فهو عامود تخترقه أربع قضبان مستعرضة والذي فسّره المصريون أنفسهم في كتاب الموتى بكونه فقرات عامود ظهر أوزير والذي يرفع الملك عامود ذهبيا منه في عيد جلوسه المعروف بعيد سد لتجديد قوته. وكان يتم الاحتفال بإقامة عامود چد في معابد أوزير في منف وبوزيريس.

إيـــزة

زوجة أوزير وشقيقته، وترتدي الكرسى كتاج لها واسما، وتمثل أحيانا وهي جالسة ترضع طفلها حور القابع على ركبتيها عند ثديها الأيسر. ويعلو رأس إيزة

قرص الشمس يحوطه قرني بقرة حيث كانت البقرة تجسيدا حيوانيا لها كرمز للأمومة بين البشر والحيوان.

وصفت إيزة ولقبت بأنها "عظيمة السحر – ورت حقات" ضمن صفات أخرى كثيرة جعلتها على رأس المعبودات المصريات طوال العصور الفرعونية وحتى العصر الروماني الذي عبرت فيه عبادتها الضفة الأخرى للبحر المتوسط وتم بناء العديد من المعابد لها في قلب روما وفي جزر البحر المتوسط الشرقية. وكذلك كان الحال بمصر فحيثما عبد أوزير كانت زوجته معه بالإضافة لاهتمام النساء بها في العصر اليوناني كربة للولادة.

وإيزة هى أم حور، ذات القوى السحرية الخارقة، وهي الأم الرمزية للملك. ويكتب اسمها بشكل العرش مما يشير لدورها الهام في نقل الملكية لمصر(من خلال مواقفها مع زوجها وابنه المعروفة من سياق الأسطورة الأوزيرية)، وهي تظهر بتاج يمثل كرسى العرش أو تاج يتكون من قرني بقرة بينهما قرص الشمس، وارتبطت بها تميمة تسمي "تيت" وهي مكونة من جديلة وأنشوطة معقودة من أمام ربما بعلامة الحياة.وقد وجدت لها مقاصير ومعابد في مختلف أرجاء مصر مثل معبدها في بهبيت الحجر شمال شرق الدلتا وفي الجيزة ومدينة هابو وجزيرة فيلاي، بل إن عبادتها عبرت البحر المتوسط فصارت لها مراكز عبادة في أثينا وجزيرة ديلوس ومدينة بومبى وخاضت المسيحية قتالا شرسا لتقويض عبادتها.

المعبودات الكبرى "إيزيس" كانت في الأصل العرش مؤلها. وعلى هذا المنوال غدت إيزيس "العرش الذي صنع الملك"، "الأم الكبرى " المتعلقة بابنها "حورس" الوفية لزوجها أوزيريس رغم كل ما عانته– وهذه شخصية فتنت حتي غير المصريين وكان لها أتباع، بعد انحطاط مصر في طول الإمبراطورية المصرية وعرضها.

ويعتقد كورت زيته أن اسمها مشتق من اسم أوزير وأنه يدل على معنى المقر أو العرش، وكانت تعبد بمدينة پرحبت التي قامت على أطلالها واحتفظت باسمها مدينة بهبيت (الحجر) الحالية.

باســـــتت

المعبودة الهرة ابنة إله الشمس. كانت في صورتها الأولى على هيئة اللبـــؤة ، واستمرت حتي الألف الأول ق.م حتي انتشرت صورتها القطية. ولا نستطيع الربط طبيعتها واسمها من حيث فقه اللغة، فاسمها يكتب بالخط الهيروغليفي بـــشكل إناء عطور مختوم من الألباستر ربما يرمز للتطهير الطقسى المرتبط بعبادتها. ومن حيث كونها ابنة للمعبود رع فهى تمثل عينه التي يلجأ لاستخدامها للانتقام. وفي العـــصور المتأخرة كانت هى قطة رع التي تهزم الثعبان أبوفيس في العالم الآخر.

ويوجد لباستت ابن ذى رأس أسد هو ميحوس وهي من جهة أخرى أمـــا لنفر آتوم ولحور الطفل مما يفسر علاقتها بالعطور والملكية. كان أهم مركز لعبادتهـــا هو شمال شرق الدلتا في مدينة بوباسطة وهو الاسم المشتق من كلمة بر باستت بمعنى "بيت باستت". في القرن الخامس قبل الميلاد وصف المؤرخ اليونـــانى "هـــيرودوت" الاحتفالية الخاصة بعيدها في بوباسطة كأكثر الاحتفالات صخبا في مصر كلها، وقرنها ب المعبودات اليونانية "أرتيميس".

وهي تمثل حرارة الشمس الهادئة الجالبة للنمو والخضرة، وهي تمثل برأس لبؤة عليها قرص شمس وصل على جسد بشرى واقفة أو جالسة وأحيانا تمثل برأس قطة. و تحمل في يدها اليمنى شخشيخة، وتحمل سلة بيسراها. وكان بر باست معبدا رائعا بنى من أجلها.

وكان لها معبد في حى من مدينة إنب حـــج يدعى عنخ تاوى، وربما اعتبرت فيه صورة للمعبودة سخمة زوجة بتاح. وذكرت نصوص الدولة الحديثة هذا المعبد.

واحتفظت آثار العصور المتأخرة بجبانة للقطط في منطقة مسورة شرقى السرابيوم البطلمي في سقارة.

وكانت المعبودات "باستت" قد احتلت المترلة الأولى في عهد الأسرة الثانية والعشرين بين آلهة الدولة وكانت تفضل بوجه خاص على المعبود "ست" وكانت صورة "باست" تصور كثيرا وقد احتلت في الواقع المكانة التي كان يحتلها "حور" في (إدفو) و"حتحور" في (دندرة). أما "باستت" نفسها فتعد نفسها رئيسة الأسرار وكاهنة "آتوم".

في احتفالاتها كان يتم هز الشخشيخة الخاصة بها والمعروفة بالصلصلة وهي تمثل العلامة اليوبيلية للمعبودة و تنتمي أصلا للربة حاتحور ولكن كان يتم وضع تجسيد للقطة عليها كما وصفها بلوتارخ عام ١.. ميلادية وكما وجدت لها بعض النماذج التي صنعت من البرونز. وفي سقارة لعبت باستت دورا في الطقوس حيث دعيت "سيدة عنخ تاوى" وهو أحد أحياء سقارة ووجدت كذلك مقبرة للقطط في سقارة — جبانة منف.

بتاح

المعبود المعتبر كخالق في منف ويصور واقفا في هيئة بشرية برأس ناعم – ربما كان أصلع أو يرتدي ما نطلق عليه لبدة – مرتديا عباءة حابكة وعقد عريض يغطى صدره مع لحية طقسية. ويمسك بجماع يديه صولجان الحكم أي الواس وأعلاه علامة الحياة وعامود جد. وعلى مدار التاريخ المصري القديم ثبت الشكل الذي يظهر به بتاح على الوصف السابق. ويدل اسمه على لقبه ومجال حمايته فهو يعني الفعل "ينحت" ولا عجب فهو راعى الفنانين والعمال وظل اسمه يكتب بدون المخصص الدال على كلمة إله حتي الدولة الحديثة، ولكن ذلك لم يمنع الملوك من قرن أسمائهم به مثل مرإن بتاح أي "محبوب بتاح" وسيبتاح أي "ابن بتاح" وغيرها.وظهر من عدم

وورود اسمه كثيرا في نصوص الأهرام أنه كان قليل الارتباط بالموت والعالم الآخر، ولكن رغم ذلك فطقسة فتح الفم التي تتم أمام قبر المتوفي يقوم بها بتاح ممثلا في الكاهن ستم وهو من كهنة بتاح حيث كان بتاح هو من نطق بأسماء المعبودات لخلقهم ومن ثم يقوم كاهنه بتقريب أداة معدنية تشبه الإزميل من فم المتوفي ليفتح فمه ويتلقى الطعام والشراب بعد الموت وهو ما يعضد كونه ربا للعمال. ورغم ارتباطه بمنف، فنجد بتاح في كل المعابد الكبرى بمصر والنوبة، وله نسب الكهنة إحدي نظريات الخلق التي جعلته أصل كل المعبودات وواهبها النفس، وفيها أن بتاح خلق نفسه بنفسه ثم فكر في خلق الكون وبنيّته وبنطقه تم ذلك. ولقد حاز بتاح صدارة المعبودات في منف واشتهر بلقبى "بتاح جنوبى جداره- بتاح رسى إنب.إف" و " بتاح الجميل الوجه – بتاح نفر حر". وفي معبده كان يتم تربية العجل حابي والذي يسمي حابي أوزير بعد موته (أبيس أو سيرابيس عند اليونان)، وكرب للصناع فيظن أنه من خلق المهارات في التصميم والنحت. وصورته بعض لوحات العمال الذين اتخذوه حاميا لهم جالسا في مقصورة ولكي يسمع صلواهم فقد تم نحت آذان بشرية على اللوحة. واتخذه الأقزام صانعى المجوهرات من الدولة القديمة حاميا لهم.ووحده اليونان مع معبودهم هيفايستوس رب الصياغة.

وقامت عبادة خاصة به في منف منذ زمن الأسرة المصرية الأولى. قيل أنه هو أب كل المعبودات، الذين جاءوا مباشرة من عينه، وأب كل البشر الذين خرجوا من فمه. وقد شاعت تماثيله ويرتدي خلف عنقه عقد "منات" أو "منعت" 𓏃.وعن علاقته بالبعث والعالم الآخر فقد دعى "بتاح-سكر-أوزير" وكان يمثل كصبى في وضع القرفصاء ويديه على فخذيه. وأحيانا يصور وقدمه تعلو تمساحا، وتقف إيزة على اليمين ونبت حت على اليسار.

وفي النص الممفيسى لنظرية الخلق الخاصة بالمعبود بتاح كان هو مصدر الخلق بصورة راقية فهو القلب واللسان الذين خلق بهم المعبود رع العالم، وهنا توضع هاتان

الخاصتان في ألفاظ مادية: فالقلب هو عضو الفكر، واللسان هو الذي يحول الفكرة إلى واقع ظاهر. وينسب الفضل في ذلك كله إلى المعبود الممفيسى "بتاح" الذي هو نفسه فكر ونطق في كل قلب وعلى كل لسان، ولذا فقد كان الخلاّق الأول.

كان له تاريخه السياسى منذ بداية الدولة القديمة، وإن تضاءل هذا الدور في الدولة الحديثة، وكان الملوك يدفعون به لمواجهة نفوذ آمون المتزايد إلى درجة أن أولياء العروش كان يتم وضعهم على رأس كهنته.

جـــب

رب الأرض ورئيس كرسى القضاء الإلهي في النظام الملكي. وقد دعته نصوص الأهرام بكونه "بكر شو" وكانت زوجته هى أخته نوت ربة السماء ومن هذا الزواج جاء أبطال الأسطورة الأوزيرية الأربعة. وفي صورته البدائية كان جب هو المسئول عن إنبات الخضرة والفاكهة لكل الناس، وكانت تمثل نابتة من أضلاعه. وفي أثناء الصراع بين حور وست تمت عملية التهدئة بينهم في "قاعة جب الكبرى" وكان جب هو القاضى المنوط به الفصل في القضية.

جحوتي

العالم والمحصي وكاتب الآلهة

حـت حـور

هى مكان حور وكانت مثل نيت تمثل السماء أو المكان الذي ربت فيه حورس وأرضعته. كانت زوجة لآتوم والذي هو أحد صور رع. وتمثل كامرأة لها رأس بقرة تحمل قرص الشمس بين قرنيها، وهي تشترك مع إيزة وموت في كثير من أوصافهم، وتمثل دائما كبقرة تخرج من جبال الغرب (في الشق الجنازي لطبيعتها لتستقبل المتوفي). عبادة حاتحور بالغة القدم وهي تمثل كذلك الجمال والحب والبهجة والخير والموسيقى في العالم. وبذا تعددت الصور التي مثلت بها نظرا لتعدد

صفاقا ولكن النماذج الأكثر شيوعا لها تماثل فيها إيزة وتحمل الشخشيخة الخاصة بها، أو تمثل بشكل امرأة من أمام ولها أذني بقرة وهو الشكل الذي مثل تيجان أعمدة معابدها.

اسم حتحور كان اسما ذا مدلولات واسعة يجعل من صاحبته سكنا (حت) لحليفها حور رب المنتصرين، وذلك بكل ما كان يحتمله منطوق لفظ السكن في اللغة المصرية القديمة من معان واسعة، وما أصبح يحتمله في اللغة العربية من معان واسعة تعبر عن الأمومة والزيجة والإقامة والطمأنينة جميعا.

وهي كذلك البقرة الكونية ورمز الأمومة للفرعون. وفي الفن والعمارة كانت تتخذ الأشكال الآتية:

- امرأة جميلة فوق رأسها قرص شمس بين قرني بقرة.
- شكل حيواني كامل للبقرة البرية.
- كعامود تاجه يمثل وجه بشرى، وشعر مستعار مجعد عند الخدين مع قرني بقرة.

وقد تمثل أحيانا كلبؤة وكحية لقبت: "التي تضحك مع واجيت" أو كشجرة جميز. وقد أخذت أيضا شكل عين حور أو في الأسطورة المعروفة بهلاك البشر وهو الشكل الذي شاركتها فيه كلا من سخمت وباستت.

وذكرت معابدها منذ الدولة القديمة على حجر بالرمو، وكانت سيدات البيت المالك منذ بواكير عصر الأهرام وما تلاه يأخذن لأنفسهن لقب "كاهنات حتحور". وكان الملك يدعى "ابن حتحور" حيث كانت زوجة رب السماء حورس الإدفوى. وهي كربة للجبانة و"سيدة الغرب" كانت تظهر على اللوحات كبقرة تخرج من الصحراء حيث قطعت المقابر في الصخر لتهبط في أحراج البردي، وهذا يقيم الصلة بين المتوفي والحياة في وادي النيل. وهي ربة الحب والموسيقى والرقص،

وفي هذا المضمار كمعبودة للحب الشهواني فقد قرنها اليونان بأفروديت، وهي تشجع الحب بالموسيقى والرقص ولذا كان ابنها من حورس في معبد دندرة هو إيحي الـــذي هو تجسيد للرقص اليوبيلي.

ارتبطت "الشخشيخت" - وهو اسمها باللغـــة المـــصرية - البرونـــز ب المعبودات حتحور وكانت تهز على شرف حتحور ودخلت للعالم الروماني، كانـــت تتكون من عامود تاجه به رأس البقرة وأذنيها ويعلو تاج العامود أنـــشوطة يخترقهـــا أفقيا ثلاثة أو أربعة قضبان تخترقها أقراص صغيرة هي التي تصنع صـــوت الجلجلـــة. وهناك أيضا أداة السستروم الطقسية التي كانت تصنع من تركيبة مزججـــة توضـــع داخل ناووس أو هيكل، وكانت تعد بمثابة قربان نذرى للمعبودة.

وارتبط بها أيضا عقد المنات وهو عقد سميك مع دلايات خـــرز وثقالـــة طويلة بحيث تمسك باليد، ولم يكن يلبس كعقد بل يحمل في اليد وتقـــوم كاهنـــات حتحور بهزه.

وتعد حتحور أيضا ربة للبلاد الأجنبية فقد دعيت في الدولة الوسطى "سيدة بيبلوس" وكانت تسيطر على البلاد التي يجلب منها مافيه منفعة للبلاد. وارتبطت بمناجم الفيروز في سيناء وظهرت كذلك في نقش من الأسرة الثالثة على صخور وادي مغارة في سيناء.

حريشـــف

المعبود الكبش ، وهو معبود إهناسيا المدينة غرب النيل بالقرب من بـــني سويف. ولقد ارتبطت عبادته بهذه المنطقة منذ الأسرة الأولى كمـــا ورد في حجـــر بالرمو. ورأسه هي لكبش طويل القرون . وأدي ارتباطه بأوزير إلى ارتدائه لتـــاج آتف الخاص بأوزير، ونتج عن صلته برع أن توسط قرص الشمس قرنيه.

ويعني اسمه "ذلك الذي فوق بحيرته" ربما تعود الإشارة علـى بحيرة معبده المقدسة والتي كانت توجد بكل معبد في محاولة لاستحضار المياه الأزلية في المعبد. وقد ترجم بلوتارخ اسمه بمعنى الشجاعة أو المروءة "أرسافيس" وقد لعب المصريون بالألفاظ بين معنى "سا.إف" أي (بحيرته) وكلمة مشابهة في النطق تعنى "المحترم". وقرنه اليونان مع بطلهم هرقل وأطلقوا على مدينته من ثم "هيراقليوبوليس" أي مدينة هرقل.

حـــور

ربما يعني اسمه بالمصرية "العالى" أو "الشاهق" ولقد ورد بصورة الصقر الـذي يحلق فوق أسوار المدن منذ ما قبل الأسرات. ومن أشكاله أيضا "حور الطفل- حورباخرد"، ويظهر في صورة طفل مستلقى على ركبتي والدته إيزة وله جديلة جانبية رمز الطفولة، وظهرت له في العصور المتأخرة لوحات للحماية عرفت باسم سيبى Cippi كان فيها يسيطر على المخلوقات الشريرة بقواه السحرية. (وذلك لأن والدته إيزة كانت قد نقلت إليه أسرار الشفاء التي تتقن إتمامها بسحرها كما ذكرت أسطورة شفاء رع- الباحثة) ويظهر كذلك باسم "حور موحد الأرضـين – حـور سماتاوى"، وقد ارتبط بالفراعين كأول ملك يعتلى عرش مصر بعد أوزير بإجماع المعبودات وهو السلف المباشر للملوك من البشر كما تـذكر الأساطير. ويلقب "حور بن إيزة – حور سا إيست" أو "حور عـامود أمـه – حـور ايـون موت.إف".

وهو كإله للشمس يسمي حور آختي أو "حور الأفقين"، ويـسمي حـور بحدت أو "حور الإدفوى" وكذلك حور ماخس أو "حور في الأفق". ويظهر في نسخ محلية مثل حور نخن، وحور مسن في إدفو. ويظهر كذلك باسم حور خنتي إيرتي في

أوسيم جنوب غرب الدلتا (ليتوبوليس). وعبد جنوب الشلال الأول في النوبة تحت اسم حور باكي، وحور بوهن، وحور ميام.

وهو شمس الصباح، ابن أوزير و إيزة، ويطلق عليه عادة " المنتقم لأبيه " في إشارة لهزيمته لست. ويظهر في تماثيل البرونز والقاشانى برأس الصقر مع تاج مصر المزدوج. وهو يختلف بالاسم فقط عن المعبود حور – ور الشقيق الأكبر لأوزير.(١٢)

جعل زعماء مدينة په زعامتهم الدينية للمعبود حور الذي زعم أتباعه أنه نشأ في مدينة خم أو خميس قرب مدينة په وقرب مدينة دسوق الحالية، وأعلنوه ولدا روحيا لأوزير من زوجته إيسة التي أصبح لها مزارها في مدينة په منذ ذلك الحين أو منذ ما قبله بقليل، وأطلقوا على حور لقب "نـــج إتف" بمعنى حامي أبيه أو المدافع عن أبيه أو المنتقم لأبيه، واعتبروا زعمائهم وأربابهم مرافقين له تحت إشراف أكبر دعاة الحرب فيهم پواوت فاتح الطرق، وأطلقوا عليهم جميعا لقب "شمسو حور" بمعنى أتباع حور.

ومن أشكال حور والذي صار إلها منفصلا تضاعفت أهميته في العصر المتأخر المعبود حور با خرد أي "حور الطفل" 𓀔 وهو أيضا شمس الصباح، ويظهر مرتديا التاج المزدوج أو الثلاثى أو الريشتين في النماذج المصنوعة من البرونز أو القاشانى وقد يكون حاسر الرأس. تتدلى على كتفه الأيسر جديلة مضفورة، وتستقر أنملة سبابته اليمنى فوق شفتيه كرمز لطفولته. وهو يصور عاريا واقفا أو على فخذى والدته إيزة.

خـــنـــوم

الذي انتسب إليه خوفو حيث أن اسمه بالكامل ينطق "خنوم خو.إف وى" أي "خنوم يحميني"، يحتمل أن يكون رب منابع الفيضان الذي قدّسه أهـــل أســـوان، أو خنوم الفخراني مشكل الانسان من صلصال الذي قدسه أهل بلدة هور في المنيا، أو

خنوم المنفي الذي لقبه أتباعا بلقب " من يتصدر جداره "، وظلت صلة خنوم بالملكية باقية بعد خوفو فنسبت متون الأهرام كلها إليه، وتلقبت بعض الملكـــات بلقـــب " حبيبة الكبش " على أساس تشبيه الملك بالكبش الذي كان رمزا حيوانيا للمعبود خنوم باعتباره ربا من أرباب الإخصاب.[٤]

خونسو

رب القمر القاطن طيبة، اسمه "المستكشف" ربما يعكس مسار القمـــر في السماء. يظهر عادة برأس بشرى أو براس صقر. وتلف جسده عباءة محبوكة ويعلو رأسه هلال القمر الجديد يسقر عليه القمر الكامل. وكابن لآمون وموت يظهر بجديلة الشعر الجانبية وكرب للقمر فحيوانه المقدس هو قرد البـــابون الـــذي يعتـــبره المصريون مخلوقا قمريا. ورغم أنه ورد في نصوص الأهرام كرب مـــتعطش للـــدماء يساعد الفرعون في امتصاص قوى بعض المعبودات إلا أنه ظهر في الدولة الحديثـــة وما بعدها كعضو في ثالوث طيبة ومسيطر على الأقدار في صورته "حسب عحـــاو" ولا ننسى طبيعته المعالجة في قصة أميرة بختان المريضة وإرسال رعمسيس الثاني للتمثال لسوريا لمعالجتها.

التحق بثالوث طيبة مع آمون وموت. في الأشكال البرونزية كان ذا رأس آدمي ويعلو رأسه هلال وقرص القمر. بينما كان بشكل المومياء في التماثيل المصنوعة من القاشاني، وهو يمسك بيديه عادة عدد من الصولجانات. كان له اسما ثانيا هو "نفر حتب" يتعبد له في طيبة بشيء كثير من التشريف. اقترن بكل صفات "حور با خرد" عندما صار اسمه "خونسو با خرد".

رع

الوثن الممثل للشمس في هليوبوليس أي مدينة الشمس في اليونانية. له نظرية في الخلق فهو أول من خرج من المياة الأزلية — نون — واستقر علـــى التـــل الأزلى

المعروف بحجر "بنبن" ثم استمنى لخلق المعبودات وخلق البشر من دموعه. وهو يصور بالجعل في الصباح الباكر، وبالصقر وسط النهار ثم ككبش ممتد القرون عند الغروب، والصورة الأخيرة هى التي يظهر بها في العالم الآخر، حيث تذكر أنشودة رع أنه يزور العالم الآخر بالليل لرؤية تجسيداته التي بلغت اثنين وسبعون شكلا منه في مقبرة الملك "تحوتمس الثالث". (وقد وجهت الكثير من اللوحات له بعد عصر العمارنة خلعت عليه الكثير من صفات آتون). وارتبط العديد من المعبودات به مثل آمون وخبرى وأوزير، وقد كان يزور العالم الآخر مساءا في قاربه مسكتت يخرج منه صباحا في قاربه معنجت.

كان شعاره قرص الشمس. عبادته موغلة في القدم. وقد قيل بأنه نسل نوت، أو السماء. وينتحل أشكال العديد من المعبودات، فأحيانا يمثل بالأسد، أو القط، أو الصقر. في لفات البردي والنقوش البارزة كانت له رأس الصقر يعلوها قرص الشمس وعلى جبهته الصل. عندما يشرق في الصباح كان يدعى حرو-خوتي أو حورماخيس، وفي المساء، عندما يغرب كان يدعى اتمو (آتوم)، أو "القافل"

أثناء الليل كان يفترض أنه يشتبك في القتال مع عبب – الثعبان، الذي كان على رأس جيش كبير من صنائعه، يجسدون الفوضى، الظلام، والغيم، ويحاولون التغلب على رع وكانت المعركة تتجدد يوميا. ولكن رع ينتصر دوما، ويشرق يوما بعد يوم في السماء. وهو يمثل في الغالب بشكل إنسان له رأس صقر يعلوه قرص الشمس.

كان رع هو المعبود الرسمي للدولة وله دور بارز في النضال السياسى قبل الدولة الحديثة، وفضلا عن ذلك فالملوك هم ابناء رع *sꜣ Rˁ*(منذ عهد جدف رع) يحكمون باسمه ويحققون مشيئته على الأرض، ومصر بالذات هى مملكة رع.[٥]

لقد كان لحرب التحرير تأثيرا بالغا على مكانة المعبودات بالأدوار التي لعبها كل منهم في الحرب، ولأن نسبة غير يسيرة من ملوك الهكسوس كانوا يحملون أسماء مركبة تركيبا مزجيا مع اسم رع، وكانوا يعبدون إلههم سوتخ – بَعل على صورة "رع حور آختي"، ولكون رع لم يلعب دورا في حروب التحرير، بينما كان المعبود آمون هو المنسوب إليه تحرير مصر منهم، بل والتوسع الخارجي بعد ذلك، فقد أتاح ذلك لآمون أن ينفرد بموقف تاريخي كان له تأثيره في تفوقه السياسى.

وفي قيام معابد الشمس على ضفة النيل الغربية وشغف الملوك ببناء قبورهم في شكل هرمي وظهور اسم "رع" في اسماء الأعلام وذيوعه في النصوص ما يدل على انطلاق ذلك المذهب الشمسي وانتشاره تحت رعاية فرعون.

إن إله الشمس "رع" بصفته إلها أسمي، ملك سماوى، وتقول الأساطير أنه أول ملك عرفته مصر في العصور الأولى. ولذا، كان يمثل في شكل إله ملتحى تاجه قرص. وكإله أسمي، أعار نفسه لآلهة أخرى، لكي يزيد من جلالهم. وهكذا فقد كان معا "رع" و "رع آتوم"، المعبود الخالق، الذي كان مركز عبادته في مدينة هليوبوليس. وكان "رع حر ختي" أي "رع حورس الأفق"، المعبود الفتي في الأفق الشرقي. وأصبح في مواقع مختلفة "منتو رع" المعبود الصقر، و"سوبك رع" المعبود التمساح، وأصبح كذلك "آمون رع"، ملك المعبودات، إله طيبة الأكبر.

ست أو سوتخ

هو أحد أبناء "جب" و "نوت" وزوج "نبت حت" وأخى "أوزير" وتعود عبادته للأسرة الخامسة، واستمر أكثر المعبودات المصرية شعبية حتي الأسرة التاسعة عشرة التي قرن بعض ملوكها اسمائهم به فسمي الملك "ستي" أو "المنتمي / المحب لست". وقارنوا أنفسهم بجسارته عند تسجيل معاركهم الحربية. وربما كان هذا المعبود يمثل الجانب المدمر من قوة الشمس. وقد واجه هذا المعبود قوة مضادة رافضة

له بين الأسرتين الثانية والعشرين والخامسة والعشرين، حيث تم تحطيم تماثيله، وتم محو صوره من النقوش واللوحات حيثما ظهرت، ولكونه إلها ضارا، ولكن رفيقا لآمون ولباقى المعبودات فقد اعتبر تجسيدا للشر المضاد لكل ما هو خير. ولقد اختاره الهكسوس إلها لهم، ويظهر برأس حيوانى يشبه آكل النمل 𓁣 و 𓃩 مع أذنين تقتربان من أذنى الحمار مع ارتداء تاج الوجهين أحيانا. وعداوته لأوزير معروفة جيدا من خلال أسطورة أوزير.

فهو رب القوى الفوضوية، ولا يرتبط اسمه بكنه دوره في الكون، شكله مكون من عدة حيوانات، وظهر على مقمعة الملك العقرب منذ ما قبل الأسرات. ويذكر من أمثلة وحشيته أنه عند ميلاده انسلخ من أمه نوت بقوة، وكان مسقط رأسه في أمبوس – نقادة– حيث بنى أكبر هيكل لعبادته. وكان ينظر دوما ليوم ميلاده كيوم من أيام النحوس في التقويم المصري. وكرب للأراضى الأجنبية فقد ارتبط بزوجتين ساميتين هما عشتارت و عنات (بناء على مشورة نيت في إرضائه بعد إعطاء عرش مصر إلى حور)، بينما اقترن من مصر بشقيقته نبت حت. ورغم سمعته السيئة فقد نظر إليه بسمو في شمال شرق الدلتا بالإضافة لنقادة في الجنوب. وارتبط الملك "بر إيب.سن" من الأسرة الثانية؟ به واستبدل حور بست على واجهة القصر – السرخ– الذي يحيط باسمه. وارتبط بالملكية بعد ذلك وخاصة في الأسرة التاسعة عشرة. وكعدو فهو قاتل أوزير وخصم ومنافس حور على العرش. وبسبب قوته وعدواته في الخصومة وحده اليونان بمعبودهم "طيفون"، وقد صار رعد السماء بأمر من رع بعد استرداد حور لعرش أبيه، وعاش مع أبيه رع، وهو يقوم بقتل الثعبان أبوفيس الذي يهدد بابتلاع الشمس كل يوم أثناء زيارة رع في المساء للعالم الآخر، ولكن ست الموجود في مقدمة القارب مسكتت يقوم بتشتيت وقتل الثعبان. ولذا خلع عليه لقب "عظيم القوة في قارب الملايين". وينتمي إلى ست حيوانات معينة مثل الوعل الصحراوى، والثور الأحمر وهو من أقدم تجسداته. وكذلك الخنزير𓃟 الذي تم منع

تقديمه كأضحية لحور، واقترن كذلك بفرس النهر الذي يعيش في أحراج البردي مختفيا مثل ست فيتوجب قتله. ويعتبر صيد فرس النهر تقليدا متبعا منذ الأسرة الأولى كرمز لانتصار حور على ست. (وهو الشكل الذي استخدمه ست في أحد مراحل صراعه مع حور على عرش مصر- الباحثة)، ومنذ الدولة الوسطى ظهر حيوان يسمي "حيو" كتجسيد لست، وهو حمار أو ثعبان برأس حمار.

حاول الرعامسة في بداية حكمهم أن يدفعوا ست إلى مكان الصدارة بين المعبودات، ولكن هذه المحاولة كانت محدودة النجاح لأن ست كان المعبود الرسمي للهكسوس الذين أذّلوا مصر وأهلها، كما كان قبل ذلك قاتل أوزير المعبود الشعبي واسع الانتشار، ولاتزال ذكرى هذا الحادث الأليم تتجدد في وجدان المصريين وهم يعيدون تمثيل هذه المأساة في معابد أوزير، وفضلا عن هذا فقد جاءت محاولة الإعلاء من شأنه متأخرة بعد أن تبوأ آمون رع مكان السيادة، واستقر على القمة، ولم يعد من السهل إزاحته عنها[٦] (وإن كان ظل يقدس في الواحات كمعبود رسمي لها كما رأينا في بعض اللوحات بالرسالة).

ولسبب خاص نرى المعبود ست – وهو لم يكن شعبيا حتي الآن – قد أخذ مركزا مهما في الدولة الحديثة وفي الأسرة التاسعة عشرة على وجه الخصوص.واحترامه لا يقوم على أساس أنه المعبود القديم الذي يحمي مصر العليا ولا على أساس أنه قاتل أوزوريس، ولكنه هنا المعبود الذي قامت بعبادته أسرة المحاربين هذه بغير انقطاع. ولما كان أصل الأسرة الحاكمة يرجع الى شرق الدلتا، حيث كانت تستقر عاصمة ملوك الهكسوس من قبل فإن إلهها كثيرا ما اتخذ مظهر سوتخ الذي عبده الهكسوس المتبربرين والذي كان ذى طبيعة غريبة عن مصر. ويلاحظ أن ملوك هذه الأسرة كانوا يقدرون هذا المعبود كثيرا لدرجة أن جيوش رعمسيس الثاني لم تطلق عليها أسماء أمون ورع و بتاح فحسب بل واسم ست كذلك. وعلى ذلك وضع في مرتبة متساوية لمرتبة هذه المعبودات الوطنية الثلاثة. بل إنه في المدينة

الكبيرة التي أقامها رعمسيس الثاني في الدلتا خصص أحد الأقسام لأمون كما خصص قسما آخر لسوتخ[٧]

ولكن لم تضع هيبة ست بين الناس، واستمر أتباعه يتحدثون عن بأسه (فمنذ القدم) سجلت متون الأهرام بعض آرائهم فيه، فقالت تخاطبه في بعض أورادها بقولها " لقد أنجبك جب (رب الأرض) يا ست، وأصبحت أكثر روحانية منه وأكثر مقدرة. وما كان لنطفة المعبود أن تضيع ولن تفنى بانتسابك إليه " ثم خاطبت أوزير بقولها " أوزير، لن يكون لك سلطان عليه ولن يكون لولدك سلطان عليه ". وسلكت متون أخرى مسلكا آخر فصّورت ست زعيم الصعيد في حالات هدوئه سندا لأخيه أوزير في العالم الآخر ومعينا لولده حور على السعى لمصالحه.وفى العصر المسيحى حرّم على القوم أن يأتى أحدهم بصوت ست فى أماكن العبادة ألا وهو صوت شخير الخنزير الذى كان حيوانا مقدسا لست، ومازالت تلك عادة مستهجنة وبذيئة حتى يومنا هذا فى مصر.

سخت أو سخمت

زوجة بتاح والعضوة الثانية في ثالوث منف وأم نفر آتوم وبعدها أم إيمحتب أيضا. تمثل القوة الضارية والمدمرة للشمس، ومن هذا المنطلق فهى تدمر أرواح الأشرار في العالم الآخر. وهي تمثل برأس لبؤة عليها قرص شمس 𓋹وصل على جسد بشرى واقفة أو جالسة وتسمي أيضا "سخمت" ومعنى الاسم "القوية".وتمثل ممسكة بيمناها بعلامة الحياة، وتقبض بيسراها على عامود واج ور𓎛 الذي يرمز للأخضر العظيم أي البحر.

وهي (المقتدرة) التي وصفت بأنها الكائنة في الوادي الصحراوى، أي الكائنة على الحافة الصحراوية الفاصلة بين إلب حج وبين جبانتها في سقارة، وشبهت بربة

عبدت في تل بسطة الحالية، وسميت " الباستية التي تستقر في عنخ تـاوى" أي الـتي يقوم معبدها في الجانب الغربي من المدينة.

كان المصريون يصورون المعبودات "سخمة" في هيئة اللبؤة ويتوهمون أنها مبعث العلل و كان في مقدورها أن تبرىء منها أيضا. ومن أجل ذلك كان كبير كهانها من المرموقين لكثرة معارفه الطبية وإلمامه بما يصيب الحيوان من علل بحيث نستطيع أن نقرنه بالبيطار في أيامنا هذه.[٨] واعتبر كهنتها المطهرون بمثابة مؤدين لجزء مكمل لعلاج الطبيب سواء بتوجيه الصلوات لها طلبا لشفاء المريض أو بعض الممارسات الطبية البسيطة حيث نسبت بردية "إيبرس" الطبية لهم معرفة التفاصيل الخاصة بالقلب.

وقد ارتبطت مع موت و حتحور و باستت أماعن طبيعتها الوحشية، فكانت تنفث النيران في وجه أعداء الملك (مثل التهديد على اللوحات) ومنذ الدولة الوسطى تعرض المتمردين على سلطان الملك لنيرانها وانتقامها. كما ورد في قصة سنوحى. ووجدت قصة إهلاك البشر على عدة مقابر ملكية من الدولة الحديثة وفيها تتحول عين رع – أي حتحور – لصورة أشد غضبا هى القوية أي سخمت. ومازال عامة المصريون يقولون لمن يعجبون من أمر جرأته أو ربما وقاحته " يسخمتك ".

سوكر

أو "سوكوريس" وهو أحد أشكال شمس الليل ويمثل بشكل رجل لـه رأس صقر يحمل مذبة وصولجان واس وحقا 𓋾 في يديه.شارك بتاح في شـهرته في منـف، وكان من رعاة عمليات الحرث والزراعة، وسكن تحت الأرض فأصبح راعيـا لمـن يسكنون في منطقته وهم الموتي، وكان له مزاره في جبانة سقارة التي سميت باسمه.

وقد وحد كإله لجبانة منف مع أوزير وبتاح. وهو متصل بالبعث لذا فقد يمثل أحيانا في شكل أوزير أو كطفل جالس القرفصاء يعلو رأسه جعل. أو كصقر

متوج بتاج الجنوب تحوطه ريشتان عن يمين ويسار وعلى جبهته الصل واقفا على عرش وأمامه مائدة قرابين في مقصورة. وكان يرسم بهذه الصورة الأخيرة دائما خارج التوابيت. وحول وعلى القاعدة التي يعلوها بتاح سوكر أوزير كانت تدون نصوص يطلب المتوفي فيها قرابين من الثيران والطيور والنبيذ والجعة...إلخ ومن كل شيء طاهر وجميل. وتشبه هذه الصيغ المدونة على قاعدة تماثيله الصيغ التي دونت في العصر المتأخر على اللوحات.[٩]

شـــو

كان الابن البكر لرع وحتحور، وشقيق تفنوت، ويفترض أنه يرمز للـــهواء أو لضوء الشمس وكان يمثل في البرديات والتوابيت في صورة رجل يقـــف رافعـــا ذراعيه حاملا بهما نوت ربة السماء من حضن زوجها جـــب – رب الأرض – المستلقى على ظهره.

عنقت

معبودة جزيرة سهيل، ،وإحدى زوجات خنوم، صورت دائما كامرأة علـــى رأسها تاج من الريش ليحتفظ لها بأصلها الأفريقي، وليس لها تجسيد حيواني.

ماعت

في بحث عن المعبودة "ماعت" أورد "سليم حسن" مايلي عن تلك المعبودات التي انفرد المصريون بعبادتها مما دل على رقى أفكارهم:

" المعبودة ماعت ليست إلا مخترعا ابتدعه القضاة المصريون، والمقصود من ذلك فكرة معنوية محضة من نتاج العقل البشرى أو بعبارة أخرى مثلت في صورة إلهة مثالية، وجدت لتكون الشفيعة لأصحاب الحرف عند الأشراف أصحاب الحل والعقد، ولما كانت العدالة قد ولدت هكذا فإنها ظلت دائما المعبودات التي كان قضاتها الكهنة. والواقع أنه منذ الدولة القديمة كان الكاهن يحمل لقب "كاهن

ماعت". وكان المصري يعبر عن أداء العدالة هكذا: "فصل الحق عن الباطل"، وكانت القوانين تؤلف في معبد المعبودة "ماعت".

ومن الوجهة الأسطورية فقد كانت تعد ابنة المعبود "رع" وصارت زوجا للإله "تحوت" وكانت شارتها ملكا للربة " "حتحور" سيدة دندرة وزوجة المعبود "تحوت" لذا فقد وحدت معها في الرموز في العصر الساوى".

موت

ربة طيبة، واشتق اسمها بالمصرية من كلمة "أم" وهي في ذلك مثل إيزة و حتحور تعتبر أم رمزية للفرعون. وهي تمثل كامرأة رشيقة في ثوب من الكتان زاهى الألوان سواء الأحمر أو الأزرق بما يشبه الريش. وترتدي تاج يجسد الرخمة وهو الطائر الذي يرسم به اسمها فوقه تاج مصر المزدوج. وتمسك بيدها صولجانات اللوتس رمز مصر العليا. وهي تظهر أيضا برأس لبؤة. و ترتبط ب المعبودات القطة باستت وقدمت لها العديد من التماثيل الصغيرة بهذا الشكل. وقد حلت محل آمونت كزوجة رئيسية لآمون في ثالوثه. وتصور على جدران المعابد الكبرى على أنها "سيدة الأقواس التسع" – أعداء مصر التقليديين – وارتبط هيكلها بمعبد آمون بطريق احتفالى مكون من عدة صروح تنتهى جنوب معبد آمون، وسمي هيكلها "إشرو" والذي يكتب بشكل الأسد الرابض.

كأم فقد كانت زوجة لآمون والعضوة الثانية في ثالوث طيبة. وهي تمثل الطبيعة، أم كل الأشياء.وتمثل أيضا ممسكة بيمناها بعلامة الحياة، وتقبض بيسراها على عامود واج ور الذي يرمز للأخضر العظيم أي البحر (وابنها هو خونسو رب القمر).[١٠]

مونتو

إله الحرب ذى رأس الصقر في منطقة طيبة. دخل إلى مجال المعبودات الطيبية حوالي عام ٢٠٠٠ ق.م وارتبط بأسماء بعض ملوك الأسرة الحادية عشرة لنشاطهم الحربي المرتبط بطبيعته(ص كان له قرينتين "تيننيت" وهي من طيبة و"رع إي تاوى" وهي ربة شمسية وارتبط في العصور المتأخرة بثور سمي بوخيس كان يتميز بمؤخرة بيضاء وبوجه أسود. وتركزت عبادته في مجاورات طيبة في مدامود وأرمنت وطود.

مين

كان معبودا ممثلا للقوة للجنسية، ورب لمنطقة المناجم بصحراء مصر الشرقية. وهيئته البشرية معروفة منذ الأسرة الأولى كما ذكر حجر بالرمو عند صنع تمثال له، وكذلك اكتشاف ثلاث تماثيل ضخمة له في فقط تعود لعصور ما قبل الأسرات ليثبت قدم عبادته فيها.

وبحلول الدولة الوسطى كان يوجد إله يسمي مين – حور ربط بين حور كرب للطريق الشرقى المؤدي لفلسطين و مين رب الصحراء الشرقية. وتتركز عبادته في قفط التي سماها المصريون جبتو، واليونان كوبتوس وهي تقع جنوب قنا الحالية وشمال الأقصر، وتقع هذه المدينة عند النهاية الغربية لوادي الحمامات وكانت نقطة البداية لحملات تعدين وجلب الذهب والحجارة من الصحراء الشرقية. والمركز الثاني هو مدينة أخميم والتي تقع شمال قنا كانت تسمي بالمصرية "إيبو" أو "خنت مين" وباليونانية "خميس" أو "بانوبوليس" حيث وحد اليونان مين بمعبودهم "بان" ومن هنا جاء الاسم. وحيوان مين المقدس هو الثور الأبيض. ويرتبط به نبات الخس ربما لتجديد قواه الحيوية، وهو ما أثبته العلم الحديث من ارتباط الخس مع القوة الجنسية[١١]

نبت حت

"ربة البيت" والعضوة الرابعة في أبناء جب ونوت وزوجة ست (التي لم ترض عن أفعاله بل انضمت لأشقائها أوزير وإيزة ضد زوجها وقد وصفت كل ربة منزل باسمها 𓉠 الذي صار علما على كل زوجة وأم).[١٢]

وهي ربة جنازية ولها دور ثانوى في الأسطورة الأوزيرية. كانت شريكة لست كمعادلة لثنائى أوزير وإيزة، وفي العصور المتأخرة انجذبت لأوزير وكان نتاج العلاقة المعبود ابن آوى إنبو. وفي دورها الجنزي فهى تتخذ شكل الحدأة لتحمي التابوت الملكي[١٣]، ومع أختها إيزة سميتا "ورتي جرتي" أي "الحدأتان العظيمتان" اللتان كانتا يقومان بالنواح على أوزير عندما اغتاله شقيقه ست وكان ندبهما هو أصل كل الندب والنواح والعديد الذي اشتهرت به نساء جنوب مصر ربما حتي يومنا هذا في حال الثكل.

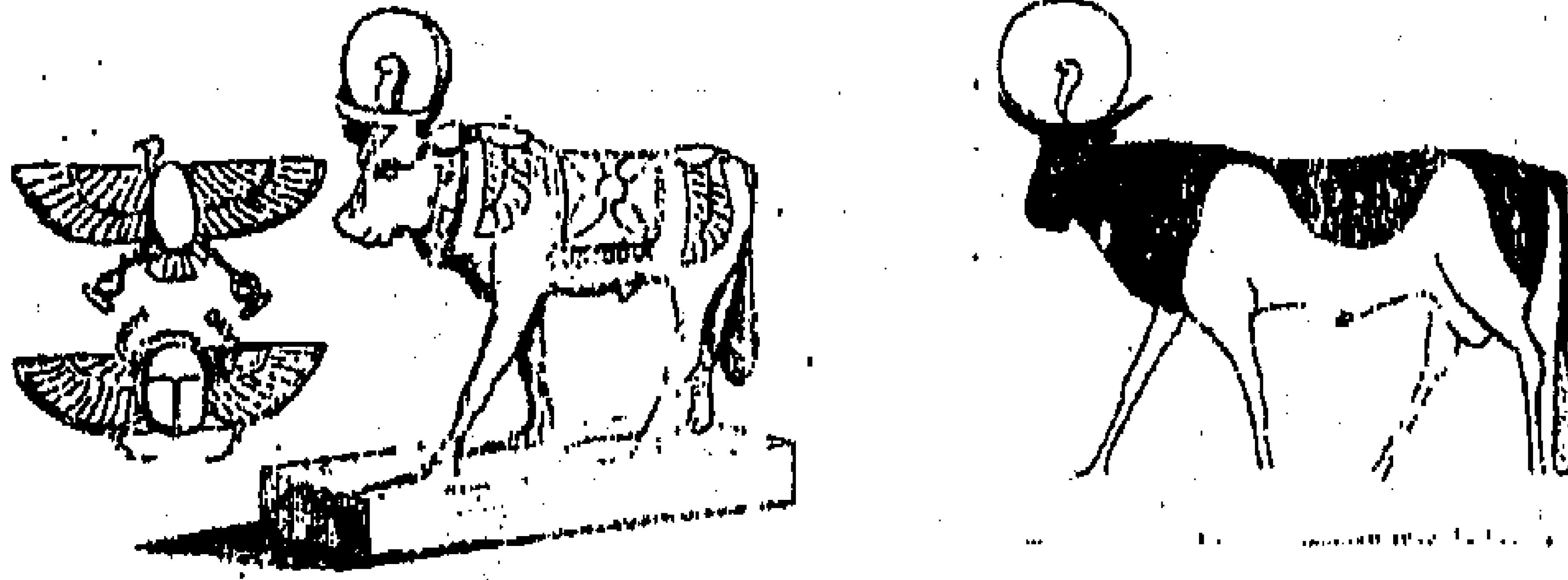
نيت

هى "الحائكة" و "الهدّافة" وكانت المكملة أو المعادلة للربة موت، وكانت تمثل أيضا على صورة المعبودات حتحور. وهي تحمل تاج الشمال 𓋔 على رأسها وتمثل وهي مسلحة بقوس وسهام. هى ربة السماء وهي معبودة رمز أصحابها إليها بسهمين متقاطعين حينا وقوسين متشابكين 𓋋 حينا وجعبة سهام حينا آخر باعتبارها من رعاة الحرب والبأس، ثم خلعت نصوص الدولة القديمة عليها لقب المرعبة.[١٤]

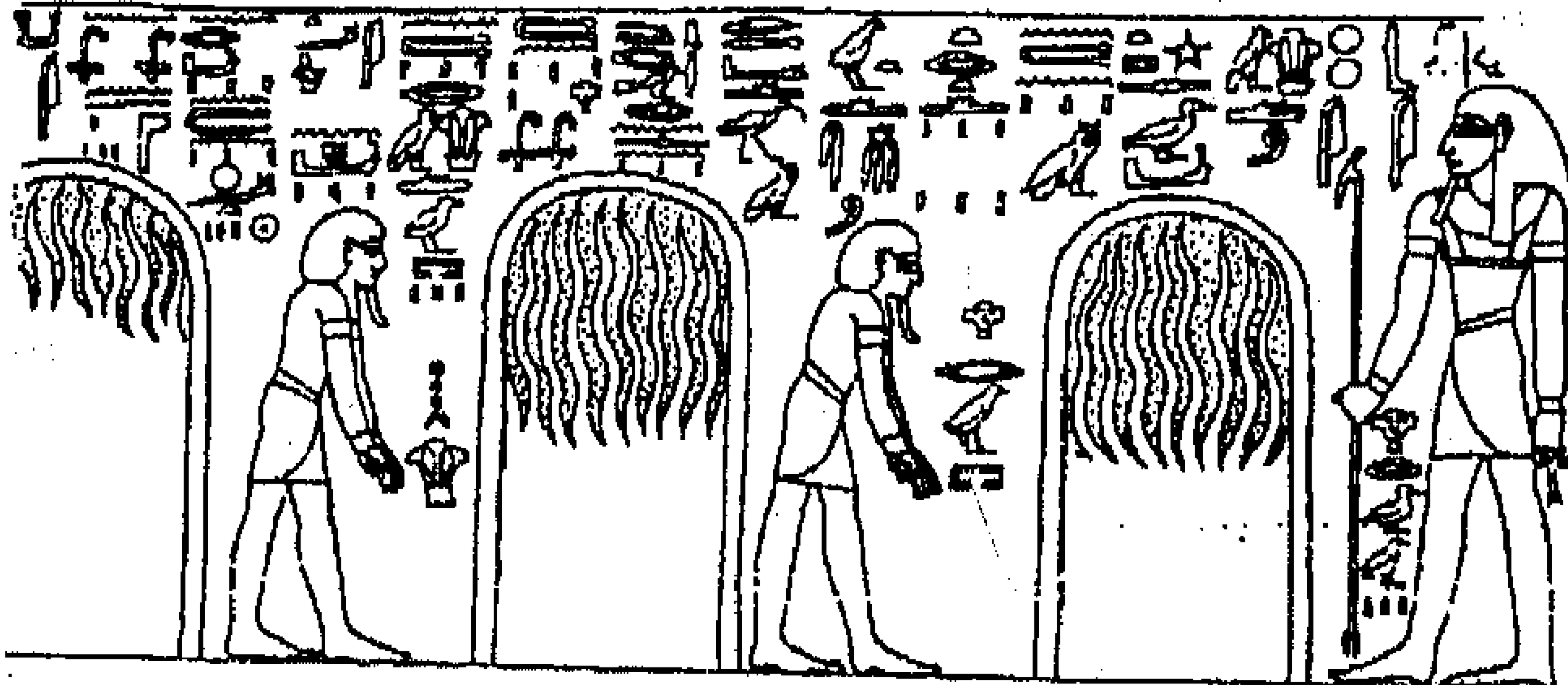
ربة سايس (صا الحجر الحالية غرب الدلتا)، ربما يعني اسمها "المرعبة". وينعكس الطابع الحربي لها في لقب "سيدة القوس..حاكمة الأسهم" ويكتب اسمها أحيانا بشكل قوسين ملتويين في جعبة. ولذا فقد قرنها اليونان مع المعبودات اثينا. و تظهر كسيدة ترتدي تاج الشمال الأحمر. كان لها هيكل في منف يقابل هيكل بتاح القاطن جنوبي جداره، وصارت هى "القاطنة شمال جدارها" وقد لعبت دورا في الفصل بين

حور وست عندما استشارها رع في المسألة عند العام الثمانين من الخصومة فأفتت بإعطاء العرش لحور وإرضاء ست بزوجتين هما عشتارت و عنات وهددت في خطابها بأنها ستسقط السماء على الأرض في حالة عدم تنفيذ ما أشارت بـه علـى مجلس المعبودات. وفي عصر نصوص الأهرام كانت زوجة لست وأما لسوبك ومن ثم دعيت "مرضعة التماسيح" وكانت أما لعديد من المعبودات ومنهم إيزة ورع ذاته، وتحولت لربة للسماء ودعيت "بقرة السماء"[١٥].

كإلهة السماء كانت نوت، كإيزيس، تعتبر أما رؤوما. ولكن مصريي "المملكة الجديدة" رتبوا أمر رقيّهم إلى السماء دون الإشارة إلى مشيئتها أو أفعالها. فكانوا يرسمون شخص المعبودات بالحجم الطبيعي داخل توابيتهم، ويضعون جثمان الميت بين ذراعيها فيضمنون صعود الميت إلى السماء. لأن الشبه مشاركة في الجوهريات، ورسم نوت يلتئم مع المعبودات المرسومة: إذن فالميت في تابوته يستريح في السماء![١٦]



الثور أوزير حابي كما وصفه المصريون القدامى، وكما وجد كتمائم برونزية



الجحيم كما تخيله المصريون القدماء

بعض صور المعبودات

أمون رع	قارب أمون رع	أنبو	عنقت
أوزير	باستت	خازن جهنم	حاتحور وعقد المنيت
شخشيخة حتحور	حتحور تخرج من الأحراش	حريشف	إيزة ترضع حور

نفرتوم	حورس والعين السليمة	حاتحور وعقد المنيت	موت
ماعت	خنوم الفخراني	ولادة حتشبسوت	

حواشي الفصل الثامن

1. Maspero, G.: 1882
2. E. A. Wallis Budge: 1894 p.282-3
3. G. Hart: NY1978, p.28-29
4. عبد العزيزصالح١٩٩٢: ص ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥
5. بهاء الدين إبراهيم محمود:٢٠٠١، ص٢٩٨
6. بهاء الدين إبراهيم محمود٢٠٠١: ص ٢٩٧
7. إرمان: ديانة مصر القديمة، ص ١٦٥
8. سيرج سونيرون: القاهرة ١٩٧٥، ص ١٧٦
9. بهاء الدين إبراهيم محمود٢٠٠١: ص٢١٥- ٢١٦
10. E. A. Wallis Budge: 1894 p.289

11 G. Hart1978: p.121-5
12 E. A. Wallis Budge: 1894 p.279
13 G. Hart1978: p.136
14 عبد العزيز صالح١٩٩٢: ص ١٩٦
15 G. Hart1978: p.131-4
16 هـ. و هـ. أ. فرانكفورت ١٩٨٢: ص٣.

الفصل التاسع

الأسماء الشخصية الواردة على اللوحات

هناك دليل جلي من كل العصور أن النقلة الأساسية الأهم، وهي الميلاد، تقترن بالمعبودات عن طريق الأبوين، الذين أسموا غالبية الأطفال للمعبودات فأسماء المعبودات ذاتهم كانت قليلة الشيوع كأسماء شخصية، وبدلا من ذلك، فالأسماء التي تظهر سمة أو فعل يقترن بها، أو تقرر أن حامل الاسم ينتمي لإله أو لأحد تجسداته أو تجسداتها ذائعة الشيوع.

فإطلاق اسم "چد – چحوتي – إو– إف – عنخ" ومعناه "قال (المعبود) چحوتي إنه يعيش" لن يكون بالضرورة لأن رنين الاسم قد أعجبه.

إن كثرة الأسماء التي تؤكد أن المعبود رءوف، عظيم، وعظيم القوة، هي ذات معنى هنا .وكذلك التفسير الواضح لمثل هذا الطراز من الأسماء – فإنه عند ميلاد طفل فإن الأصل في اختيار الاسم هو أن يحصل صاحبه على رأفة المعبود وعظمته ... الخ. ومعظم المطلقين للاسم لاحقا ربما يكونوا قد اختاروه لتخليد اسم عزيز مسن أو قريب متوفى، ولربما كانوا سيرفضونه لأن محتواه غير مقبول . وبغض النظر عن الأسماء التي تتوخى الوقاية من المعبودات العدائية المتقلبة الأطوار، وخاصة من المعبودات الإناث، فإن كل الأسماء المقترنة – ب المعبودات – تظهر المعبودات بشكل محبب وضيىء. وإذا كان يوجد من هو غير راض عن المعبودات فلربما كان ذلك لأن الطفل قد توفي أو صار كسيحا أو مشوها، عندها قد يختار المرء اسما غير مركب مع المعبود، وهو خيار متاح في كل الأحوال . وبعيدا عن كونه غير مبشر

بالخير، فإن اختيار اسما "منحرف" عن المعبودات ربما يعد شبه مستحيل عن طريق الضغوط الاجتماعية التي يفرضها الانسجام أو المثالية على المجتمع

إن القليل من الأسماء التي تعبر عن، أو تقرر فعلا مشتركا بين مطلق الاسم والمعبود، رغم أن الميلاد هو علامة بذاته على الحضور الإلهي والاشتراك الفعلي للمعبود . وذلك لأن العديد من المواليد والأمهات يموتون، لذا فإن المعبودات لم يكونوا ذوى نفع عند الميلاد، الذي يصير هنا مناسبة للقلق العصيب، والحزن، والغضب الإلهي لربما أكثر من كونها مناسبة لأي شيء آخر . إن الاتصال عن طريق وسيط ب المعبودات قبل الميلاد، عن طريق القرابين النذرية على سبيل المثال، أو الاشتراك بصورة أو بأخرى في المعبد، هو شيء قليل الورود قبل الدولة الحديثة، بل ويبدو منفصلا عن الممارسات الظاهرة في السماء، والتي تبين إذا أن التقوى، كما قام المؤلف بتعريفها هى مجال غير رسمي .

إن النماذج المستخدمة في عصور سابقة تختلف بصورة ملحوظة عن تلك الخاصة بالعصر المتوسط الثالث والعصر الأخير والتي استخدمت فيها مشورة العرّافين خلال الحمل، عن العين الشريرة .. الخ . إن أوضاع المجموعتين غير متنافرة على أي حال، فالتغير في نمط الأسماء لا يعكس بالضرورة تغيرا في المعتقدات الدينية بصورة متزايدة أو مطردة، ولكن قد يكون معقدا طبقا للموضة السائدة، والاتساق العام أو المثالية، وعوامل أخرى . وعلى وجه الخصوص فغياب المتنبئين في العصور السابقة قد يكون شيئا مغيرا للوضع، وعلى كل حال فإن الطرز المستخدمة في الأسماء لم تظهر سوى بعد مرور عدة قرون على انتشار العرافة في سجلات الدولة الحديثة.

لذا فمن اللافت للنظر أن كل الأسماء المرتبطة بالمعبودات تقترن ب المعبودات الكبرى، وليس المعبودات المحدودة الشيوع والفائدة مثل المعبود "بس" و المعبودات "تا ورت"، ولو كانت الأسماء تركز حصريا على الميلاد نفسه، فلابد وأن تكون المعبودات المشار إليها آنفا في الصدارة. ولا يستبعد أن اقتران

المعبودات الكبرى بعملية الولادة يمكن أن يكون مرجعا وتأكيدا للمعتقدات الدينية المركزية التي تترك باقي العمر سليما لا يمس .

ومن السهل افتراض أن الاشتراك الإلهي يمكن أن يكون محسوسا على الأقل في فترات الفرح والترح – وليس فقط وقت الميلاد والموت – عن أن نعتقد في أنه يحدث ثمة انفصال من أي منظور بين الاسم الذي يتلقاه الفرد عند مولده عن باقي فترات حياته .

ولذا فإن المعبودات المصرية الموجودة في الأسماء هى الدليل الوحيد المتواجد على نطاق كل المستويات الاجتماعية وفي كل العصور وهنا وضعت الباحثة مجموعة الأسماء الواردة بالرسالة حيث تظهر أسماء المعبودات في جزء منها بالتصريح أو التلميح والبعض منها لم يرد في كتاب "الأسماء الشخصية" *PN* لهرمان رانكه، حيث لم ترد معظمها أو وردت أجزاء منها في أجزاء الكاتب الثلاثة، ولطرافة معنى بعضها وجمال معناه والذي قدمته الباحثة أثناء تقديم ترجمة عربية لنصوص اللوحات.

- *ns ḫt m pr* : نس خت إم بر ويعني "قطعة من الجسد في الدار أو لسان الجسد في المعبد"
- *wnn nfr* : ونن نفر ويعني "المخلوق الطيب" والاسم يطلق على المعبود أوزير
- *ḥr mosꜣ* : حور موسا ويعني "حور بن الماء" كناية عن تربية حور في أحراش الدلتا
- *pꜣ šri n mwt snb* : با شرى إن موت سنب ويعني "ابن (المعبودة) موت له الصحة"
- *mḥt nw sḫmt* : محت نو سخمت ويعني (المعبودة) محت المختصة (ب المعبودة) سخمت

- *bìw wr* : بيو ور أي "بيو العظيم"
- *dnꜣ* : دنا أي "الاسم الملكي"
- *nsy ḥtꜣt* : نسى حتات
- *tꜣ di mwt* : تا دي موت أي "تلك التي أعطتها موت"
- *nbt ḥꜥpy* : نبت حعبي أي " سيدة النيل "
- *ìrw ìpḫ* : إيرو إبخ
- *tꜣ pꜣ rꜥ ìmn.f* : تا بار رع إمن.إف أي "ذلك الذي يحفظه رع"
- *pꜣy nḥsy* : الزنجي
- *ḫpr ḥḏt Rꜥ* : خبر حجت رع أي "مظهر ضياء رع"
- *pꜣ šd Bꜣstt* ; با شد باستت أي " قوة باستت "
- *tꜣ dnꜣt n Bꜣst* : تا دنات إن باست أي "الاسم الملكي لباست"
- *ḏd ptḥ ìw.f ꜥnḫ* : جد بتاح إو.إف عنخ أي "يقول بتاح إنه سيعيش"
- *Ns mnt* : نس منت أي "لسان المعبود مونتو"
- *ḏd Mwt ìw.s ꜥnḫ* : جد موت إو.إس عنخ أي "تقول موت إنها ستعيش"
- *Tì krtì – Mry Imn*: تي كرتي – مرى "محبوب" آمون
- *ḥr bìt mḥ* : حور بيت رنح
- *Nsy Ptḥ*: نسى بتاح أي "لسان بتاح"
- *Kꜣrꜥmꜥ* : كارماع أي "روح رع الحقيقية"
- *sꜣ Bꜣst – Mry Imn* : سا باست – مرى آمون أي " ابن باست – محبوب آمون"
- *Nꜥy mꜣ tìt*: نعى ما تيت

- *B3ky tit*: با كي تيت أي "خادم التيت" وهي عقدة أو أنشوطة حماية إيزة
- *B3knnfy*: باك إن نفي أي "خادم المخلوق الطيب" أي أوزير
- *P3 wb3 šri Ist*: با وبا شرى إيزة أي "إشراقة صغير إيزة" كناية عن نصر حور
- *Ns wn-nfr*: نس ون نفر أي "لسان المخلوق الطيب" أو لسان أوزير
- *p3 ʿ3 b3k*: با عا باك أي "الخادم العظيم"
- *spd mni*: سبد منى أي "سبد الثابت أو الباقي"، وسـپد هو نجم الشعري اليمانية، وكان من معبودات مدينة منف
- *p3 diw 3st*: با ديو آست أي "عطية إيزة"
- *ḏd-B3st-iw st ʿnḫ(t)*: جد باست إو.ست عنخت، أي " تقول باست أنها تحيا"
- *Nḏm-ḥr*: نجم حر أي "حور الحلو"
- *ḏd ḥr iw.f ʿnḫ* : جد حر أو.إف عنخ أي "يقول حور إنه سيعيش"
- *ʿnḫ ḫnsw* : عنخ خونسو أي "خونسو الحي" أو "حياة خونسو"
- *N3 MW Ist* : نا مو إيزة أي "ماء إيزة"
- *P3 ẖrd twtly*: با غرد توتلى أي "الطفل ذو الصورة الحية" ربما يعني حور
- *ṯht* : تهت أو ثهت
- *ḥr nḫt* : حر نخت أي "حور القوى"
- *ʿnḫ ḥr p3 ẖrd*: عنخ حر با غرد أي " فليسبب حور حياة هذا الطفل"
- *Nsy ḫpit* : نسى خبيت
- *Gm.n.f ḥr B3ky* : جم إن.إف باكي أي "من أوجده (المعبود)باكي"

- *P3 dbḥw n sḫmt šps*:با دبحو إن سخمت شبس أي "أوصاف سخمت الفاخرة"
- *Rwd Imn* : رود آمون أي "قوة أو سطوة آمون"
- *Tir pn w3 - di-iw-pn-w3*: تير بن وا دي إو بن وا
- *pr iw W3s3š3t3-nṯr* : بر إو واس آشاتا نثر
- *P3 wrdw* : با أوردو أي "الإوزة"
- *Ini Imn n3.f nbw*: إني آمون نا.إف نبو أي "أحضر آمون أسياده"
- *nḫt Imn* : نخت آمون أي "آمون قوي" أو "قوة آمون"

نلاحظ هنا كثرة الأسماء التى تحمل معنى لسان المعبودات، فاللسان عنوان الحق والصدق كما يفترض في إله، ولذا كانوا يتمنون لأبنائهم حياة صادقة لا يشوبها الكذب. ونلاحظ أيضا الأسماء التي تقرر فيها المعبودات المختلفة استمرار حياة من يحملون تلك الأسماء، وذلك يظهر لهفتهم وشغفهم لنجاة أطفالهم من أسباب الموت المبكر الكثيرة التي كانت تحيط بالمولود كأخطار دائمة مثل الأمراض المتوطنة أو لدغات الهوام أو الافتراس من الحيوانات الضارية، أو ما يتوهمون أنها لعنات من أرواح الموتى الهائمة والكائنات غير المنظورة .

كانت هذه مجموعة من الأسماء الشخصية التي وردت على اللوحات التي تمت دراستها كنماذج للوحات النذر والهبة، ويضاف إليها الأسماء الشخصية للملوك الليبيين الذين حرصوا على حمل أسماء ليبية صرفة حتى لا يذوبوا بالكلية في التمصير، وذلك على الرغم من أن بعضهم قد حمل أسماء مصرية، وربما كان ذلك يرجع إلى قوة تأثير الأم المصرية ورفعة شأن أسرها الذي كان يؤثر في قرار اتخاذ الاسم للمولود، فبعضهم كانت أسماء أمهاتهم مصرية خالصة، ومع ذلك حملوا أسماءً ليبية .

الفصل العاشر

مصداقية هيرودوت فيما حكاه عن مصر من خلال اللوحات

لقد خصص هيرودوت الكتاب الثاني من سلسلة كتبه التسع عن مشاهداته في بلدان الشرق الأدنى القديم التي قام بالتجول فيها لمصر، وتدرك الباحثة أن الكتاب قد قتل بحثا، وأن العديد من الأساتذة الرواد في مجال المصريات قد تناولوا نص الكتاب بالشرح والتعليق والنقد، ورغم ذلك فربما كانت لا تزال هناك كلمة تقال من خلال ما لاحظته الباحثة من ملحوظات وردت في مختلف فصول كتابه وتؤيدها أو تنقضها اللوحات موضوع الدراسة، هذه الملاحظات التي ستوردها الباحثة في إيجاز متتبعة في ذلك فصول كتاب "هيرودوت":

تجد الباحثة اختلافات عدة بين ما ورد على لسان الكهنة فيما رووه له وبين ما عثر عليه من لوحات لكهنة نفس المعبد، حيث يسرف "هيرودوت" في الإشارة لهؤلاء الكهان كمصدر موثوق به لما رواه عن عدة أمور مثل تأمين الكهنة في معبد بتاح على أن التجربة التي أجراها الملك "بسمثيك" ليعرف أي شعوب العالم أقدم قد حدثت بالكيفية التي يقصها علينا "هيرودوت" (الفصل ٢ ص ٥٩-٦٤ وهوامش هذه الصفحات)، فهل يعقل أن كهنة المعبود بتاح والذين سجلوا باسمهم أرقى نظريات خلق الكون التي ظهرت بمصر الفرعونية وربطوها بإلههم بتاح الذي خلق بالقلب واللسان كل الكون يؤمنون على هذه القصة الساذجة ؟ وهذا برهان ساطع على أن هيرودوت لم يقابل أي من كهنة بيت الحياة المختصين بحفظ وتداول الكتب المقدسة للمعبد.

في الفصل رقم ٣٥ (ص ١١٦-١١٧) نجده يتكلم عن حمل الأثقال علـى رؤوس الرجال وأكتاف الرجال ويناقض ذلك ما ورد على لوحات الهبات بالدراسة، حيث صور الرجال يحملون الجرار المملوءة بالنبيذ مثلا على أكتافهم (لوحة رقـم ، ص من الدراسة) وهي نموذج للهبات التي كانت تقدم للمعبد.

وفي ذات الفصل المشار إليه آنفا (ص ١١٨-١١٩) نجده يذكر أن المـرأة لا تصبح كاهنة لإله أو لإلهة، ولقد رد عليه أحمد بدوى في هامش رقم ١ ص ١١٩ بما يثبت فساد رأيه، ولكن يمكن أن نضيف إلى ذلك أن النساء وخاصة سيدات البيـت المالك صار لهن نفوذ يغلب نفوذ الكهنة في عهود الأسرات الخامسة والعـشرين والسادسة والعشرين باعتبارهن زوجات للإله آمون، وخير دليل على ذلك لوحات السيدات "كارماع" و"شبن أوبت" ثم لوحة تبنى "نيت إقرت" ناهينا عن الكاهنـات اللاتي قدمن لوحاتهن بمفردهن (لوحات أرقام) أو ذكروا على اللوحات باعتبارهن زوجات للكهان مقدمي اللوحات من الرجال، مع عدم إغفـال الأزواج لتـسجيل مناصب الزوجات في معابد مصر المختلفة.

في الفصل رقم ٣٦ يؤيد أقوال "هيرودوت" عن الكهنة وعاداتهم مـا ورد في نصوص السير الذاتية لكهنة المعبود بتاح والتي اقترنت بدفنات الثور المقدس "أوزير حابي" والتي سرد فيها هؤلاء الكهان مظاهر احتفائهم وتبجيلهم للثور المقدس حـال حياة وعند موت أحد الثيران التي كان مقرها معبد المعبود بتاح في منف، عن الثـور المقدس، وتكريسه، وموته خاصة وهي مناسبة للحداد عظيمة الشأن، لذا فقد أسهب الكهنة في سرد ملامح حدادهم على الثور المقدس والتي شملت بالإضافة إلى إعفـاء اللحى والشعور، الامتناع عن لبس الكتان ربما باعتباره نسيجا فاخرا لينا للاحتفالات وعليهم أن يستبدلوه بنسيج خشن كعلامة على الزهد والحزن ، الصيام عن الطعـام صيام انقطاعي لمدة معينة ، ثم التقوّت فقط على كسر من الخبز والماء (لوحات١٨-

٢٢) وهو دليل على حزنهم الشديد إلى درجة الانصراف عن الوجبات التي يتلقونها كمدد يومي من مؤن المعبد.

وفي الفصل رقم ٣٦ أيضا يذكر هيرودوت أن المصريين لا يأكلون القمح والشعير أبدا كغيرهم، بل يزيد بأن هذا عار عليهم (أحمد بدوى وصقر خفاجة ص ١٢١ وهامش رقم ٢)، وهذا يتناقض مع ما ورد على اللوحات التي يهب فيها المصري التقى عدد معين من كيلات القمح أو الشعير قد يفسر لنا نص هبات معبد ادفو والذى يحتوى على مراسيم من العصر البطلمى تحوى تفاصيل الأوقاف الخاصة بالمعبد أن القمح بالذات كان محصولا ثابتا يجب توافره فى موارد المعبد، فهناك ثلاثة مراسيم أوردها (حيث فى العهد الذى تختص به كانت ممتلكات حور ثابتة رغم الانقلابات التى جلبها الاحتلال الفارسي الثانى وغزو الإسكندر.

§ ٥ إذا حاولنا معرفة الزراعات التى يتم العمل بها فى أرض المعبد فسوف ندهش بالتأكيد عند مقارنة المراسيم التالية:

أ- مرسوم "باثيرايت": ٢٤٢٢ (وكسور من الأرورا) منها ٧. خصصت لزراعة القمح و ٩٢ أرورا (وكسور من الأرورا) خصصت لزراعة النباتات العشبية.

ب- مرسوم "ليتوبوليت": ١٧٥. (وكسور من الأرورا) منها ٣. خصصت لزراعة القمح و١.. أرورا أرض طينية خصصت لعمل الآجر (الطوب اللبن) منها

ت- مرسوم "أبوللونوبوليت": ٩١٨١ (وكسور من الأورورا) منها ٣٣١ و (وكسور من الأرورا) لزراعة القمح، و٢٦ ونصف أرورا لرعاية الحيوانات المقدسة، و٧٨١ و (وكسور من الأورورا) للزراعات

بدون تحديد، وهبة خاصة من ٧ أرورا و(وكسور من الأرورا)،
ومساحة غير محددة تخصص لزراعة القرطم ؟

ويلاحظ الإصرار على زراعة القمح وإن تفاوتت المساحة وتغير المحصول مع التعاقب السريع للزراعات.فهل من متبع؟

أو الأرض المزروعة بهما (مثل لوحة رقم ٤٨ من لوحات الهبات) لمعبد معين ليتم صنع عدد معين من أرغفة الخبز كقربان يقدم لإله المعبد باسمه، وقد كان المصريون يتمثلون آلهتهم في طعامهم وشرابهم فلماذا يشذون عن ذلك بالنسبة للخبز وهو أهم قوت لهم (مثلا تناول الخص مثل المعبود مين للخصب، تناول ألبان الأبقار مثل حورس، تناول الإوز وكان من القرابين المعتادة يقدمونها بليّ أعناقها لا ذبحها ومذكور ذلك في قصة نجاة الملاح وغيرها من الأمثلة).

وفي ذات الفصل، رقم ٣٦ (ص١٢٣) يعمم هيرودوت اتجاه كتابة المصريين لنصوصهم بأنهم يكتبون من اليمين لليسار، بينما نجد على اللوحات التي بين أيدينا اتجاه الكتابة مختلف فهو تارة من اليمين، وخاصة في النقش الهيروغليفي السريع ، وتارة من اليسار لليمين، وخاصة في النقش الهيروغليفي، أو يجرى النص في أعمدة رأسية، ثم نجد لوحات النصوص التعبدية التي تقدم لأكثر من إله على نفس اللوحة وقد انقسم النص فيها إلى كتابة عمودية يتجه كل فرق منها إلى اتجاه وإله. وبذا فلا يتقيد المصري في الكتابة باتجاه واحد ملزم له، بل يتبع ما تمليه الضرورة الفنية واتجاه المنظر المصاحب للنص المكتوب كما ورد في هامش رقم ٢ والسابق الإشارة إليه ربما ذكر ذلك بناء على كون لفات البردي يتم الكتابة عليها من اليمين لليسار حتي يتم استغلال كلا الوجهين في الكتابة وكان هذا تقليدا متبعا في كتابة النصوص الدينية بالخط الهيراتي.

ونأتي إلى الفصل ٣٧ (ص ١٢٤) والذي يذكر فيه "هيرودوت" أن المصريين "يزيدون كثيرا عن سائر الناس في التقوى"، ثم يقوم بسرد مظاهر تقواهم "الظاهرية" التي لمسها بنفسه على ما يبدو، وإن كان قد بين لنا إجمالا مصير الأوقاف التي كان يوقفها الملوك وذوى اليسار من المصريين والمتمصرين على المعابد ببيان ما يصيب كل كاهن من الخبز واللحوم والخمر (ص ١٢٥ وهامش رقم ٢-٤)، أما عن كون المصريون لا يبذرون الفول "في بلادهم مطلقا، ولا يذوقون ما قد ينبت منه فجّا أو مطبوخا" (ص ١٢٦-١٢٧ وهامش رقم ١ ص ١٢٧) فقد ورد على لوحات كهنة السرابيوم تناول البقول الخضراء والأعشاب كعلامة على الحزن الشديد على الثور المقدس، ويكون الفول والنباتات الورقية الخضراء بذلك بديلا عن الوجبات الفاخرة المحتوية على أطايب الطعام زهدا وحزنا إذا فهو ليس "بقل نجس" كما ذكر "هيرودوت" بل هو طعام فيه تقشف، وربما كان ذلك هو أصل تناول الإخوة المسيحيون للطعام النباتي الخالي من الروح في صياماتهم الدورية كعلامة على الزهد والتقشف والحزن.

أما عن كون الوظيفة الكهنوتية متوارثة في العائلة الواحدة كما ذكر "هيرودوت" عندما كتب "وعندما يموت منهم كاهن يخلفة ابنه" (ص ١٢٨)، فهذا صحيح إلى حد ما، ويؤيده سلاسل أنساب الكهنة التي تمتد لعدة أجيال من العائلة الواحدة يخدمون في المناصب المختلفة لمعبد إله في مدينة أو حتي قرية أو أكثر من إله وأكثر من مكان. ولقد ورد على اللوحات محل الدراسة وخاصة تلك الخاصة بالهبات المقدمة للمعابد أن من سيدنس الهبة فلن يكون ابنه في مكانه وكذلك فإن من سيصونها سوف يكون ابنه مكانه ، وكانت تلك أمنية عزيزة يتمناها المتوفي لخلفه المباشر والبعيد ، لذا فقد كانت هذه هي الحال على ما يبدو وقت وجود هيرودوت بمصر حيث أكدها مرة أخرى في الفصل ١٤٣ (ص٢٧٤) حيث أراه الكهنة تماثيلهم في معبد آمون ثم: "أكدرا لى أن كل ابن منهم كان خليفة لأبيه.بادئين بآخر من مات

منهم" فلا عجب إذا أن تكون اللعنة التي ستحل بمن يعتدي على لوحة الهبة هي أن يحرم ابنه من تولى منصب الأب.

في الفصل ٣٩ (ص ١٣٠.) أورد هيرودوت أن رأس الذبيحة لم تكن لتؤكل حيث أنهم: "بعد ذبحها – أي الضحية– يقطعون رأسها..ثم يمطرون على الرأس وافر اللعنات"، ثم إنهم: "لا يذوق أحد من المصريين مطلقا رأس أي كائن حي". ولقد وردت في مناظر اللوحات موضوع الدراسة، رؤوس الحيوانات على موائد القرابين العامرة التي تظهر مرارا بين المتعبد وتمثال أو صورة المعبود المكرسة له اللوحة مما يدل على أنها ستكون مادة لإطعام الكهنة بعد الفراغ من وضعها أمام المعبود، ثم كيف يقدمون للمذبح رأس تحمل اللعنات التي صبت عليها بعد التضحية، ولكن ربما كان ما ذكره "هيرودوت" هو شكل متطور من تماثيل اللعنات التي كان يصنعها المصريون من الصلصال أو القاشاني ثم يحتفلون بتحطيمها بعد نقش اللعنات على أعدائهم على أجسادها لتكون بديلا عن المصريين، وكان هذا يحدث في أوقات الضعف الاجتماعي وتفكك السلطة الملكية وتداعى الأمم على مصر، وما كانت مصر أثناء فترة الدراسة إلا في أسوأ مراحل هذا الضعف وتكالب الأمم الغازية عليها.

أما عن تقسيم الأضحية الوارد في الفصل الأربعين (ص ١٣١)، فقد اتبع المصريون عادة تقديم الأضحية كاملة سواء كانت حية أو مذبوحة، أو مقطعة إلى أجزاء وورد ذلك في مناظر اللوحات موضوع الدراسة.

في الفصل ٤١ (ص ١٣٣) ورد عن دفن الثيران عند موتها: "أما الذكور فيدفنها سكان كل مدينة في ضواحي مدينتهم. بينما يبقى أحد قرنيها أو كلاهما بارزين؛ علامة على مكان الدفن"، ويتفق هذا مع ما ورد على إحدى لوحات كهنة السرابيوم (لوحة رقم..، ص..من الرسالة، السطر.. من النص).

في الفصل ٤٢ (ص ١٣٤) وعلى ذكر منديس فقد ورد على اللوحات ذكر معبودها "چدو رب چدت" وهو (كبش منديس) وذلك حتي الفترة الخاصة بالدراسة حيث كان المعبد مخصص للمعبود آمون، والكبش إحدى صوره (ص ١٣٤ هامش رقم ٢ و٤، ص ١٣٥ هامش رقم ٢).

(عن آمون ص ١٣٦ هامش ٢). (عن بوباسطة الفصل ٦. ص ١٦.، هامش ٧) ، (عن سايس الفصل ٦٢ ص ١٦٤هامش ٢) وبوطو نفس المعلومة هامش رقم٥)

في الفصل ٤٦ يذكر "هيرودوت" إحدى العجائب التي حدثت بولاية منديس وهي أنه "اجتمع تيس بامرأة في العلانية"، وهنا نجد أن اجتماع ذكر حيوان بامرأة هو نوع من العنف بل ربما الاغتصاب، فقد وردت إحدى العقوبات المغلّظة التي سيوقعها المعبود على من يدنس أو يستولى على هبة بأنه سوف "يطأه / يغتصبه حمار، ويغتصب / يطأ حمار زوجته.." إلى آخر اللعنة التي وردت على عدة لوحات من لوحات الهبات.

في الفصلين ٤. (ص١٣٢) و ٦١ (ص ١٦٣) يذكر "هيرودوت عادة لطم الخدود سواء مع تقديم الأضحية، أو مع الاحتفال بعيد إيزة علي التوالي، ويوافق ذلك ما جاء من مظاهر الحزن والندب لموت الثور المقدس في لوحات كهنة السرابيوم من لطم الخدود وشق الجيوب، والظاهر أن عادات الحزن واحدة ومتفقة مع ما تم لأوزير (ص ١٨٣،هامش ٢).

الفصل ٦٩ (ص ١٧٤ وما بعدها) ثابتة بتولي عائلة "شاشانق" الخدمة في معبد حري شا.إف ولوحة الجد الأول لهم (ص١٢.-١٢٤ من الرسالة) خير دليل على كلام هيرودوت.

في الفصول ١٦٤ (ص٢٩٧ وهامش ٢) و١٦٨ (ص ٣..) يتفق ترتيب هيرودوت مع اللوحات محل الدراسة في ترتيب طبقات المجتمع لا من حيث كون الكهان ثم المحاربين هم أعلى مراتب المجتمع، بل لأنهم هم أكثر مراتب المجتمع تميزا، وحصولا على الإنعامات الملكية، فقد وهبت الأراضي كأوقاف للمعابد، و إقطاعات للمحاربين وخاصة تلك الموجودة في الدلتا، فأصاب الكهنة من أوقاف المعبد كل حسب المنصب أو المناصب التي يتولاها، وزاد على ذلك ما حصلوا عليه من أراض أوقفها المحاربون الأتقياء على المعابد كأوقاف خاصة ذهبت أيضا للكهنة، فجمع الكهنة بذلك بين الحسنيين وصاروا في مقدمة طبقات المجتمع.

ولذا فعلى الإجمال فقد ذكر "هرودوت" أحوال المجتمع المصري بصورة أمينة في فترة تواجده بمصر والتي كانت أقرب ما يكون لعصر اللوحات محل الدراسة، وأكدت نصوص اللوحات ما جاء في كتابه في كثير من الأحايين، وما اختلف فيعود ذلك لجهله بلسان البلاد وتقاليد العباد ليس إلا.

وهو إلى غير ذلك من الأنشطة التي يتم تداولها في معبد منف.(هيرودوت يتحدث عن مصر: أحمد بدوى، محمد صقر خفاجة: فصل ٢ ص ٦٣، فصل ٣ ص ٦٥ و هامش رقم ١، والكهنة عموما في فصل ٤ ص ٦٨ وهامش رقم ٢)

الفصل الحادي عشر

نماذج نصية من '' لوحات النذور والهبات''

الأسرة الحادية والعشرين

عثر على لوحات جنائزية عادية – أي تحمل الصيغة المعتادة لطلب القربان خلال الأسرة الواحدة والعشرين ولذا ستقتصر الفترة على لوحات النذور فقط لا غير حيث لم تتوصل الباحثة للوحات هبة من نفس الفترة.ونجد لوحات ترد من المدن المختلفة يذكر أصحابها برهم وتقواهم، ومن ثنايا النصوص تصلنا لمحات عن حياة المصريين القدماء فى تلك البلدة أو الإقليم:

١– لوحات النذور

فمثلا نجد لوحة للمدعو " ونن نفر " الذي عاش في عهد الملك "باي نجم الأول" نستعرض النصوص التى تفرقت على سطح اللوحة كمثال أولى عما كان المصري القديم يحرص على ذكره فيما سيتبقى له من حياة يأملها بعد الموت.

[توجد هذه اللوحة بمتحف القاهرة منذ عام ١٩٣٩ وتحمل رقم دخول JE ٧١٩,٢] وهي تخلد المدعو "ونن نفر" الذي كان كاهنا ثانيا للرب "مين" في قفط خلال عهد الملك "پاي نجم الأول". واللوحة مصنوعة من الحجر الجيرى وتبلغ أقصى قياسات لها التالي: ١٢١,٥. سم طولا، و ٩٥ سم عرضا، و١٣ سم سمكا. ورغم أن اللوحة في حالة معقولة من الحفظ إلا أن الأجزاء السفلى منها قد ضاعت ربما لتثبيتها في الأرض[١]. (صور أرقام ١ و ٢)

وقد كان "ونن نفر" مالك ثان للوحة يتضح ذلك من وجود بقايا عامودين رأسيين من الكتابة يقرأوا هكذا:

" ١- الحمد... المعبود العظيم،... المعبد... ٢- فهل لى أن أنضم لرؤية جماله من أجل الكا (القرين) - الخاص بـــ - قائد الجنود، المشرف على الخيول، ورئـــيس المجاي ".

الواجهة

ويشغل الواجهة منظر يظهر فيه الملك " بـــاي لجم الأول" وهو يقدم مصباحا مـــشتعلا بيده اليسرى وإناء إراقة باليد اليمنى للإله أوزير. وتقف خلف الملك سيدة ترتدي رداء الرأس ذى شكل الرخمة وهي ترفع ذراعيها في وضع تعبد لأوزير بينما تمسك بصلصلة في يدها اليمنى.

فوق هذه الأشكال الثلاث نصوص عنوانية وقرص شمس مجنح وتحتهم النص الرئيسي الذي بقى منه خمسة أسطر أفقية ثم النصوص العنوانية التي تقع في اثني عشر سطرا رأسية وفيها طلبات للقرابين المختلفة من الخبز، الجعة، الـــثيران، الـــدواجن، البخور، وتقدمات خمر، وكل شيء طيب وطاهر كل يوم.

النص الرئيسى للواجهة: به نص القربان المرغوب فى أن يهبه الملك لصاحب اللوحة.

الخلفية

تم تقسيم ظهر اللوحة لأربعة أقسام حيث يوجد القمر في صورة الهـــلال في أقصى الجزء العلوي، ويوجد أسفله قرص شمس مجنح يحف به نصوص هيروغليفيـــة تحيط بمنظر يظهر فيه رجال راكعين على اليسار واليمين يتعبدون لآلهـــة في قـــارب مقوس، وهذه المعبودات هى المعبود "جـــحوتي" على شكل قرد البابون، المعبودتان "إيزة" و "نبت حت" أو سيدة المترل والتى تذكرها معظم الكتب بالنطق اليونـــانى " نفتيس "، " آتوم " إله الشمس عند المغيب، والمعبود "حور نحـــى" وهـــو أحـــد الأشكال العديدة الذى عبد فيها المصريون المعبود حور ويمثل لـــديهم الـــشمس فى عنفوانها، أي في وضح النهار، ومثلوها - أي الشمس- آنذاك بالصقر وهو أكثـــر الطيور سموا وارتقاءا فى سماء مصر.

أسفل ذلك بالنصف العلوي يوجد منظرين مفصولين بعلامة صولجان سخم (القوة) طويل يرتكز على علامة شن (الاستمرارية)، بالمنظر على اليمين يظهر والد "ونن نفر" المدعو "مير..." وهو يقدم بخور وإراقات أمام الأرباب مين و إيزة وحور. أما المنظر على اليسار فيظهر فيه "حور موسى" بن "ونن نفر" متعبدا للمعبودة: أوزير وإنبو (أنوبيس) و جحوتي (تحوت) ونجد فوق رؤوس هذه الشخصيات النصوص التعريفية لهم.الجزء الأسفل من المنتصف يشغله النص الرئيسي وهو مكون من خمسة عشر سطرا من الخط الهيروغليفي تمثل سيرة حياة الكاهن منذ حداثته، ويذكر في النص:

النص الرئيسى على ظهر اللوحة

"١- يقول الكاهن الثاني (للرب) مين (ونن نفر) [يا أيها الكهنة المتنبئين، الكهنة الخدّام، الكهنة المرتلين، أباء المعبود... للمعبد. إنني أقول، سوف أدعكم تتعرفون على شخصيتي ٢- عندما كنت على الأرض (أي: عندما كنت حيا)، كانت قفط تنتمي لي كالأب والأم، (كمثل) طفل مواطني بيتها. لقد ترعرعت كفتي في منطقة مدينتها. [كنت] بارعا في التعلم كشخص مارس ٣- نسخ الكتب في بيتها . كانت قرابيني لمعبدها. (إنني) لا أعرف العناق (= النفاق)... أتممت (زيارة ؟) فنائها المفتوح... كرّست اللبن ٤- من أجل أمي (من) أواني لبنهم (لأجل) رضاعتي. مارست الكهنوت تحت يد والدي (أي: تحت إشراف والدي)...

كنت ألاحظ الكهنة المتنبئين. ٥- أوكلت إلى مسئولية وضع الترتيبات (؟) أمام هذا المعبود، بينما كان مشرفي المزارعين في معبدها. تصرفت ناسخ للكتب الإلهية لمن يقرأ (طقسة) فتح الفم أمامهم.(و) صنعت تعويذة (ضد) المرافقين من ٦- الأشرار (أي: الحية أو الثعبان)، ضد نشر الكراهية، (و ضد) مقت قارب الشمس، ألقى به في النار، واجتزت السكين رأسه. عينت (في وظيفة) أبي المعبود، لآبائي. تصرفت كالكاهن الذي يسند ٧- التماثيل، من يتصرف في *(pḫr - ḏpn)* ؟ القربان *(wdn)* كالكاتب في عطور الأعياد. أحضرت المعبود للقرابين. لقد بجلت كل

المعبودات. (و) عبدت كل إله باسمه بدون ما يدعو للتفكير في أحد منهم. (و) كنت الشخص ٨- الذي [...] قرينهم (أرواحهم). إنني أنا الكاهن الذي يعرف الأسرار الغامضة، بدون أن يتفرقوا، واحدا من يوحون مجموعة أفراد العمل. قدت هؤلاء الذين جاءوا على أثري. ٩- إنني [...] كل الدقة (؟) لم أنس أي واجبات قط، أعطيت ؟ [...] كل [...] (و) وضعت التاج على مفرق السيدة / السيد، الذي يؤسس / تؤسس العدالة مع [...] صنعت ١٠-...ملابس، حيكت كقربان *(m wdn)* في هذا المكان. (و) شيدت محرابا في[... مع؟] قطعة الأرض خاصته*(rmn.s)*. (و) ربطت الشبكة، (و) الثقالة (مثل العقد؟) (و) التمائم، على صدره... بسرعة ؟ إنني ضاعفت ١١- [...] لأجل حداد التاسع ككونهم رؤساء الوادي، (و) أول بشير ملكي للرب سوكر، سيد الجميع.

لندع الشخص ينذر في حضرة المعبود العظيم ١٢- [...]... بأنك ربما تمتزج مع آلهة العالم السفلى. يا أيها الكاهن "ونن نفر" الذي هو أمام الأشخاص الماجدين / المبجلين، ربما يبقى اسمي ؟ ١٣- [...] منذ العالم البدائي. لقد قال لك، "يا أيتها الأجيال التي سوف تأتي: انتبهوا، بأنني ١٤- [...] فلربما تنطقون اسمي بينكم، بدون ارتكاب ذنب بنطقه. ١٥- [...] إبلاغ ؟ [...] "

بالنظر إلى ذلك النص المتقدم نجد أن اللوحة هى أكثر الآثار إثارة للإعجاب من خارج طيبة والتي تظهر اسم الملك " پاي نجم الأول" كملك في المنظر الموجود بالخلفية، وتظهر في آن واحد أن المدعو "ونن نفر" كان داعما مخلصا للكاهن الأول لآمون في ادعائه لحقه في الملك. هذا بينما كان دور السيدة الملكية " حنت تاوى" غير واضح على هذه اللوحة.

وعلى الرغم من أن هذه اللوحة قد جاءت من قفط حيث كان يعبد المعبود مين كإله رئيسي فإن اللوحة أظهرت المعبود أوزير كرب رئيسي، والسبب في ذلك

ربما لكون هذه اللوحة جنائزية بحتة، وربما ظن "ونن نفر" أنه سيكون من المفيد له في الآخرة ذكر المعبود أوزير رب الموتى بدلا من مين.

ومن أكثر الملامح إثارة في اللوحة أنها تتيح لنا تتبع حياة كاهن محلى في الأسرة الواحدة والعشرين، وهي فترة كان هناك القليل جدا من المعلومات عنها لما خارج طيبة وتانيس أي عاصمتي الملك الجنوبية والشمالية، ويحتوي النص كذلك على بعض التلميحات عن طقوس المعابد في قفط وذلك في الأسطر من الثاني إلى الحادي عشر فمثلا في السطر الثالث يذكر " بيتها " والمقصود بيت الحياة الخاص بمعبد المدينة حيث كان يتم نسخ الكتب الدينية والسحرية على يد الكهنة بعد تأهيلهم لذلك بالدراسة لمدة معينة فى بيوت الحياة ذاتها والتى كانت تعد بمثابة معاهد عليا لتخريج تخصصات معينة من الكهنة باعتبارها معهدا عاليا أو أكاديمية[٢].ويلحظ المرء التأثير المتزايد للطقوس المعتادة لأوزير من ذكر لقارب نشمت، والمعبود سوكر (سطر ١١).

ونشمت: هو اسم لقارب المعبود أوزير وكان لآمون قاربه المعروف باسم " وسر حات "، ولباقي أفراد ثالوثه قوارب مماثلة تصنع من أفخر أنواع خشب الأرز المستوردة من بيلوص وقصة "ون آمون" خير شاهد على ذلك، وكانت قوارب المعبودات جميعا تصنع منه أيضا بدليل ذكر ذلك فى نقوش الملك "ساحو رع". ولعشق المصريين التناظر الثنائي، فقد جعلوا للشمس زورقا للنهار وآخر لليل وهما معنجت ومسكتت، وللزورقين بحارة من آلهة ذوى شأن ومكانة[٣]، ووجود قوارب للمعبودة يعود لإيمان المصريين بأن حياتهم على الأرض هى حياتهم المثالية والتى لابد وأن تتكرر فى الآخرة ووجود نيل بها لابد من عبوره أو عبور المحيط الأزلي نون.

٢- لوحات الهبات

رغم وجود لوحات الهبة منذ الأسرة التاسعة عشر على الأقل بشكلها الذي استمر بعد ذلك وحتى العصر الرومانى، إلا أن الباحثة لم تعثر على نماذج لها خلال الأسرة الواحدة والعشرين، وربما تكشف حفائر الدلتا عن بعضها في المستقبل القريب ، وإلا كيف نفسر انتشارها بشدة من بداية الأسرة الثانية والعشرين — وإن انخفض

عددها خلال الأسرات من الثالثة والعشرين وحتى الخامسة والعشرين وزاد مرة أخرى مع تولى الأسرة السادسة والعشرين للعرش، أي أن الزيادة نسبية، فلا يستبعد إذا وجود لوحات في الأسرة الواحدة والعشرين.

الأسرة الثانية والعشرين

بدخول الحكم الليبي إلى مصر بدأ ملوك تلك الأسرة فى تقديم اللوحات النذرية للمعابد، وكذلك وضعوها فى مقابرهم حسب التقليد المصري المعتاد، فقد تمصروا تماما – وإن لم يتخلوا عن أسمائهم الغريبة – وسنذكر بترتيب جلوسهم على العرش اللوحات التي وجدت أثناء هذه الأسرة.

١ – لوحات النذور

فهاهي لوحة مقبرة الملك "وسركن الثاني" من الأسرة الثانية والعشرين:
والتي توجد كنقش بارز على مدخل مقبرة الملك "أوسركون الثاني" وتقدم شكلا من أشكال التقرب للفرعون الذي شرف صاحبها بخدمته، وهي منحوتة في صخر مصراع باب المقبرة فلم توضع في حجرة الدفن ولا هى ثبتت على إحدى حوائطها، وقد افتقدت للكورنيش العلوي وللفواصل بين أعمدة الكتابة الست التي يحتويها نصها. (رسم رقم ١).

صاحب اللوحة والذي كان صاحب القوة الثانية بعد فرعونه، فهو قائد الجيشين الشمالي والجنوبي، يرتدي نقبة عادية كبسطاء الموتى، لا يرتدي أي حلى ولا أي شارات، ولم يضع أيضا صورة مليكه كما تقضى التقاليد. بل وقف رافعا يديه في وضع حداد واحترام، ولقد كرسّت هذه اللوحة الملكة الأم ولكنها ذكرت هنا بدون أي لقب أو نعت، ولا وضع اسمها في خانة ملكية (خرطوش) بل ذكر اسمها مجردا في السطر السادس والأخير من النص " كابوس"[٤].

النص والترجمة

" 1) ns mšʿ wr n ʿtw ? n Rsy Mhy Pꜣ šri n Ist sꜣ ḥr – nẖw
2) n.k n sns ẖr nẖt ẖrw nḏs n wrd m ḥḥy ḥr.k ib ꜣtp m
3) hmm ḏr.s ẖꜣ(m) nfrw.k di.i swr tw m ḥm nb r.f ḳnw m ẖt
4) sw wḏꜣ nb nṯr r niwt.f Wꜣst spwt - ntr mrr ntr ib.f ʿr it – nṯr.f
5) r pr Ist wnn.f ḥwt pr n t(ꜣ) ḥḥ n rnp(w)t pꜣ nsw nṯr t(ꜣ) r ḥtp nṯr ḥr
is(t).f it – nṯr.f
6) ẖnm ḥrt pt nb tꜣwy (Wꜣsrkn Mry Imn) ⊂⊃ ir n.f Kꜣpws

"١– القائد (و) كبير القوات / رئيس الفيالق الطيبية والدلتاوية (حرفيا: الجنوبية والشمالية) بسينيسيس (با شيرى إن إيست – أي طفل إيزة، الباحثة) ابـــن حـــور نخو ٢– من أجلك، وبلا قيد، وبدون ضجر من التطلع إلى وجهك (حرفيـــا: مـــن البحث° عن وجهك)(و) القلب شارد في ٣– نشاط في التفكير في (صفات) كمالك. لقد قدرت أن هناك كثير من السمو في كون (المرء) خادما للسيد (أي: للملك) أكثر من كون المرء غنيا (حرفيا: ممتلئا[٦]) بالأشياء. ٤– لقد خرج السيد إلى مدينته واست الفرع المؤله (الإلهي) (كما) أحب قلبه، (و) صعد جلالته ٥– إلى مكان وجـــوده في معبد ملايين السنين. لأن الملك المعبود يستريح على عرشه، جلالته حبه ٦– وصـــل للسماء، سيد الأرضين "وسركن، مرى آمون". صنعتها له كابوس"

النص واضح وإن كان العالم Loret الذي نشر اللوحة قد قـــسمه إلى ثلاثـــة أجزاء، ولكن النص يسترسل بدون انقطاع في المعنى. حيـــث أوضـــح في تعليقـــه أن الأسطر الثلاث الأول كانت بمثابة اعتراف وفي من قائد الجيش لمليكه بالإخلاص، ثم من السطر الرابع وحتي بداية السطر السادس هو تقرير ملكي موجز عن اســـتقرار جثمان الملك في مقره الأخير بالجبانة التانيسية حيث تمتد مقابر ملوك الأسرة الثانيـــة والعشرين عن اليمين وعن الشمال من هذه المقبرة. وأن المقبرة في حماية آمون حيـــث تتبع تانيس طيبة في تعبدها لآمون (Loret, 1942, p. 1.4)

ذكر المؤلف أن كلمة *spt* في السطر الرابع لا تعنى مقاطعة Nome بل هو اسم لمدينة شمالية سميت "واست" فالمعروف أن "وسركن" دفن في تانيس بالدلتا ولـــيس في

جبانة الأقصر، ولقد ذكر "لوريه" أن كلمة "واست" كان يلحق بها وصف "نخت" *nḫt* في بردية "هاريس" ويعتقد أن الكلمة تعنى هنا منطقة تحوى مباني دينية، وربما دعيت تانيس بالفرع المؤله لطيبة، وصارت تتحول شيئا فشيئا لقرية لآمون.

تؤكد اللوحة أن المقبرة خاصة بالملك "أوسركون الثاني" وأن من صنعتها (أي اللوحة) له *ir n.f* هي إحدي أفراد الأسرة المالكة وهي من تدعى "كابوس"، والنموذج الوحيد المعروف لهذه الواهبة للوحة هي *mwt nṯr K3ps* وذكرها "ماربيت" في لوحات السيرابيوم، وهي تعتبر عموما – كقول لوريه –والدة "وسركن الثاني".

٢- لوحات الهبات

لوحة "القائد العظيم للمي" شاشانق ":

هى لوحة من الجرانيت الأحمر تبلغ قياساها ١,٢. سم × ١,٥. سم وجدها "ماربيت" جنوبي المدخل الغربي لبوابة كوم السلطان في أبيدوس وقد ذكر "برستيد" أنها مفقودة[٧] وتظهر فيها أولى الإشارات لأسلاف الأسرة الليبية التي عرفت بالأسرة الثانية والعشرين. وقد أقيمت اللوحة حيث كان الزعيم الليبي "شاشانق" جد الملك "شاشانق الأول" زعيم قوى للمشوش حاز مكانة وتأثير في مصر وكان جده الأعلى "موسن" بدوره قد سيطر على إهناسيا (هيراقليوبوليس) وبعد خمسة أجيال من تلك السيطرة تربعت الأسرة على عرش مصر. وكانت مناسبة تقديم اللوحة هو وجود تعديات بالاختلاس من الكهنة الجنازيين على الأوقاف الجنازية التي قدمها شاشانق زعيم المي للصرف منها على قرابين ابنه "ناميلوت–نمرات" والذي دفن في أبيدوس طبقا للعقيدة المصرية. لقد توجه شاشانق إلى طيبة وقدم مظلمة لملك لم يذكر اسمه وربما كان "آمون إم أوبت" أو "سيا آمون" طبقا لبرستيد، وحصل منه على حكم بتوقيع العقاب عليهم، واللوحة التي فقدت الأسطر الأولى من نصها تبدأ من المنتصف بنداء يوجهه الملك للإله –آمون، ثم ينطق المعبود بالحكم على الموظفين المذنبين، بعدها

يسجل شاشانق كل إمدادات ابنه الجنرية مع تمثال للإبن يرسل لأبيدوس في أرشيف معبد أبيدوس، بقيمتهم من الفضة، وقد تم الحكم بنفي الموظفين المرتشين للواحات.

يؤيد نصوص هذه اللوحة ما ورد على لوحة أخرى نذرية قدمها المدعو "حاربسون" فى العام السابع والثلاثين من حكم الملك "شاشانق الرابع" وهى فترة الحكم التى انتهت بها الأسرة الثانية والعشرين فى السيرابيوم بمناسبة دفنة للعجل أبيس، وفيها يسرد مقدم اللوحة أسماء خمسة عشر جيلا من أسلافه يبدأهم بالليبى "بايوواوا" هكذا بدون ألقاب وحتى يصل إلى اسمه هو ولقبه ككاهن أكبرللرب حريشف فى هيراقليوبوليس(إهناسيا)، هذا المنصب الكهنوتى الذى حازته أسرته منذ الجيل الحادى عشر. وقد تداخل خط أسرته منذ الجيل السادس قبل مقدم اللوحة مع الخط الملكى للأسرة الثانية والعشرين ممثلا فى الملك أوسركون الثانى. (AR: Vol. IV , p. 393-4)

ترجمة النص

(ص ٣٢٩)" " (١)__________ العظيم كبير القادة، شاشانق، المنتصر، ابنه في المكان المجيد عن طريق والده، أوزير، [ربما يسمح] لجماله [أن يستقر] في مدينة أبيچو (أبيدوس) *Ni wr*، ضد.... لتتكرم وتبقيه ليصل إلى العمر المديد، بينما [قلبه (٢)---]سوف تسمح له بالانضمام لأعياد جلالته، وبأن يكون له (بريستد: يتسلم) النصر التام " وقد رحب هذا المعبود العظيم للغاية.

ثم تكلم جلالته مجددا أمام هذا المعبود العظيم:" ياسيدي العظيم، سوف تذبح الـ(٣) [----]، الإدارى، (و) الكاتب، (و) المفتش، وكل من ذهب في مهمة إلى هذا الحقل، من هؤلاء الذين سرقوا [أشيائه] من مائدة قرابين أوزير، القائد العظيم للمي، ناميلوت، المنتصر، ابن "محت نو سخت" الذي في أبيدوس، (٤) كل الناس الذين نهبوا من قرابينه الإلهية، ومن ناسه، ومن ماشيته، من حديقته، من كل تقربة نذرية وكل أشياءه الممتازة. سوف تفعل طبقا لروحك العظيمة على الإطلاق، أوقع بهم وأوقع بـ([عدد من]) النساء (٥) وأولادهن" وقد رحب المعبود العظيم للغاية.

لقد لمس (بريستد: شمّ) جلالته الأرض قبالته، وقال جلالته: " لينتصر، شاشانق، المنتصر، الزعيم العظيم للمي، زعيم (ص ٣٣٠) القادة، [---] العظيم،

وكل من هم [أمامك]، (٦) كل القوات ________" [قال له] آمون رع، ملك المعبودات: " [__] سوف أصنع [___] من أجلك، سوف تصل للشيخوخة، ماكثا على الأرض، وخلفك سيظل على عرشك للأبد".

أرسل جلالته تمثال المرحوم (أوزير) القائد الكبير(٧) للمي الزعيم العظيم للقادة، نمارت (ناميلوت)، المنتصر،شمالا لأبيدوس. كان هناك ------ جيش عظيم، لأجل حمايته، ولديهم سفن [ضخمة]، --- لا تعد، ورسل الزعيم الكبير للمي، من أجل أن يودعوها (حرفيا: أن تستقر) في القصر المحترم، (٨) هيكل العين اليمنى للشمس (ربما تعود على المعبود خونسو.)، لأجل أن تنتمي قرابينه لأبيدوس، طبقا لاتفاقات تقديم قرابينه، البخور [___] في قاعة الالتماس.

لقد تم تسجيل عقده ٩- في قاعة الكتابات (الأرشيف) طبقا لما قاله سيد المعبودات (آمون). تمت إقامة لوحة من جرانيت إلفنتين، تحمل هذا المرسوم ___ باسمه، وذلك لكي تحفظ داخل الهيكل الإلهي لأبد الآبدين (حتي) لنهاية الأبدية. ثم تم تأسيس مائدة قرابين أوزير، القائد العظيم للمي (المشوش) ١٠- ناملوت، المنتصر، ابن "محت نو سخمت" الذي في أبيدوس. " ثم سرد للأوقاف.

واللوحة شديدة الوضوح فهى مستند قانونى يحتفل بالنصر الذي أحرزه الأب "شاشانق" على الكهنة مختلسى قرابين ابنه "نمرود" الجنازية في ساحة القضاء الآمونى إذا جاز التعبير وهي تبين بالتفاصيل الكاملة ماتم اتخاذه من إجراءات الاحتكام للوحى الإلهي لآمون، ثم الحكم، ثم خطوات التنفيذ، وما تم وهبه لمعبد أوزير في أبيدوس لترتيب قرابين يومية للمتوفي، فقد تم الدفع نقدا (بالفضة لقيمة العبيد والحديقة..إلخ) لقيمة القرابين، ثم تم طلب القرابين التي يتم صرفها يوميا من خزينة المعبد (العسل والمر والفطائر).

لا جدال في أن هذه الأسرة كانت تعرف أقصر الطرق للوصول لأهدافها وذلك من طول بقائهم في مصر وقربهم من دائرة الحكم من خلال عملهم كمرتزقة، وعلى ما يبدو فليسوا مرتزقة عاديين، بل إنهم من المقربين من دوائر النفوذ أيضا، فما أوصلهم للملك الطيبي ليقبل طلبهم بتحكيم آمون للفصل في النزاع القائم بين أسرة المتوفي والكهنة، كان هو ما أوصلهم في فترة زمنية قصيرة تالية للاستيلاء على ذلك العرش الذي كان هذا الملك المغمور وأمثاله يعتلونه.

لوحة هبة من العصر الليبي:

هى لوحة من الحجر الجيرى حصل عليها "شبيجلبرج" ربيع عام ١٩,٥ ومحفوظة الآن في "معهد الآثار المصرية" في ستراسبورج برقم دخول ١٥٨٨، ومقاساتها٢٢,٥ سم طولا و ١٩,٥ سم عرضا وبسمك ٦,٥ سم. ويظهر المنظر رجلين يتقدمان أمام المعبود جحوتي (تحوت) المصور بجسد بشرى ورأس طائر الأيبس مع تاج آتف الريشي فوق رأسه. يحمل المعبود في يده اليمنى لوحة الكتابة وتتدلى اليسرى بجواره. الرجل بالمنتصف، وهو على الأرجح مقدم اللوحة صور بحجم أكبر حتي من حجم المعبود نفسه (ويتقدم خلفه رجل أصلع ويرتدي الاثنان نقبات طويلة تصل لما فوق الكعبين بقليل). البطاقة العنوانية بين الرجلين والمعبود مكتوبة (بالهيروغليفية) كما يلي: " حقل لك أيها المعبود العظيم؟ "، هذا بينما النص فقد ورد أسفل ذلك بالخط الهيراطيقي ويقرأ بعد أن حوّله كاتب المقال للهيروغليفي كالتالي:

" 1- ḥ3t – sp 6 ḥmk3 3ḥt st3t 5 n ḏḥwty (n) ḥm – nṯr n Imn 2- Rᶜ nsw nṯrw sš – šᶜwt n3 Mi N3 – ti m – r – pk – w3 – 3w – š3 (?)"

"١– العام السادس هبة لحقل من ٥ أرورات لتحوت (من) الكاهن الخادم لآمون ٢– رع ملك المعبودات، كاتب الوثائق لقبيلة المرتزقة الليبيين "

يلفت النظر هنا عدم وجود أي خرطوش لملك معين يتوافق مع ذكر السنة السادسة التي وردت بأول النص والذي يفترض ورود اسم أو أسماء الملك بعدها

وربما حال صغر حجم الحجر، وكون الواهب من صغار الموظفين القاطنين أطــراف الدلتا دون تعيين ملك معين، وارتباطه كذلك بقبيلة المرتزقة التي من صفاهًا الارتحال لعرض خدماهًا على من يدفع من السادة سواء من الوطنيين المصريين أو بنى جلدهم من الليبيين.

تظن الباحثة أن اللوحة قد قدمت قبل تولى الليبيين عرش مصر بصورة رسمية ولذا فتوضع اللوحة بين الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين، ولكن لكون مقدمها ليبيا فستضعها الباحثة ضمن لوحات الأسرة الثانية والعشرين في بدايتها.

لوحة الملك "شاشانق الأول" من إهناسية المدينة:

وجدت هذه اللوحة في "إهناسية المدينة" وهي المقر الأصلى لأسرة الفرعون في عام ١٩٠٧ وهي محفوظة بالمتحف المصري[٨] ويبلغ ارتفاعها ٥٧ سم وعرضها ٥٦ سم، وقد نقش عليها تسعة وعشرون سطرا غير أنها وصلت إلينا مهــشمة بعــض الشيء. وكتب عنها الأثري الرائد " أحمد بك كمال "، ولقد أضاف "ماسبيرو" بعض ملاحظات على مقال "أحمد بك كمال" حيث قال أن هذه اللوحة لها أهمية عظيمة من حيث موضوع الأوقاف في مصر القديمة[٩]

وهي لوحة قطعت من قطعة حجر مكعبة الشكل واللوحة تحمل النص المصري القديم على وجهين منها وعلى الوجهين الآخرين ثماني حفر ربما لوضع أحجار الضامة على وجه وعلى الوجه الآخر أربعة أحواض ربما لوضع القرابين وكلاها يرجع للعصر القبطى.

النص

" (١)…. السكتيو، ملك الوجه القبلى والوجه البحرى رب الأرضين (خبر حزت – رع، ستبن رع) ابن رع رب التيجان (مرى آمون شاشانق) (٢) عندما كان جلالته له الحياة والفلاح والصحة يبحث (في نفسه) عن كل أنواع الأشياء المفيــدة

ليخبرها لوالده المعبود "حرشف" ملك مصر وسيد إهناسيا المدينة، وهو شيء يحفظه في قلبه منذ توليه (٣) العرش، وجاء إليه الأمر الملكي رئيس الجيش " نمـروت" في حضرته وقال له: حقا إن معبد المعبود "حرشف" سيد مصر يتوق بـشدة إلى ثـور القربان اليومي وقد وجدت أن تقديم هذا الثور قد تم التغاضى عنه تقريبا، مع أنـه كان موجودا منذ زمن بعيد قبلي في عهد (٥) الأجداد. وإذا أعدنا تقريره ثانية كان ذلك شيئا ممتازا فأجاب الملك: إني أهنئك ياولدي الذي أنجبته (٦) فإن قلبك يـشبه قلب من أنجبك وكأنه هو في شبابه، وإن والدي "حرشف" سيد مصر ورب إهناسية المدينة الذي جعل كل ما يخرج من فمك نافذا أبديا في معبده فليعمـل مرسـوم في القصر (له الحياة والفلاح والصحة) خاص بتموين معبد "حرشف" ملك مصر وسيد إهناسية المدينة ليستمر توريد ثور القربان هذا يوميا كما كـان يحـدث في عهـد الأجداد.

وقد صدر على ذلك المرسوم الخاص بتموين المحراب، وقد ضربت الضرائب من أجل الثور اليومي ووضح تماما بألا يكون هناك أي مخالفة (١٠) مـن الـضياع والأماكن والمستعمرات (الإقطاعات) التابعة لإهناسية المدينة وأن يستمر توريد هذا الحيوان دائما طوال العصر السرمدي – ملك الوجه القبلي والبحرى، رب الأرضين (خبر حزت رع – ستبن رع) ابن رع رب التيجان (مرى آمون شاشانق) معطى الحياة مثل رع سرمديا.

مقدار الضرائب التي تساوى ٣٦٥ ثورا وهي الضرورية لحاجيات الـسنة حتي نهاية الأبدية:

(١٢) رئيس جيش إهناسية المدينة نصيبه / ٦٠ ثورا لشهرى تـوت وبابـة: السيدة الرئيسة العامة لحريم المعبود "حرشف" ملك الأرضين، وبنت الرئيس العظيم للجيش (التي تسمي) "استنخب" / ١٠ ثور (١٣) رئيس "توهارو" الخاص بأوزير "ماعت رع" / ١٠ ثور، رئيس توهارو إهناسية المدينة / ١٠ ثور، كـاهن المعبـود

"ست" سيد "سسو" (؟)وهذا لشهر هاتور:/ ١٠ ثور (١٤) رئيس مسمنى الـــثيران لمعبد المعبود "حرشف" ملك الأرضين / ١٠ ثور، رئيس "إمي – بتاح " / ٦ ثـــور، الأمين العام لمعبد مأوى المعبود "حرشف" ملك مصر / ١٠ ثور، مدير المعبـــد / ١ ثور، / ٣ ثور، وهذه لشهر كيهك: كاهن المعبود "حرشف" ملك الأرضـــين / ٧ ثور، مدير مخزن هذا المثوى / ١ ثور، رئيس فرقة الحرس لمخازن هـــذا المثـــوى / ١ ثور، (١٦) وهذه لشهر طوبة:..... لمخزن.... / ٤ ثور،.....القائد..... / ٨ ثور، رئيس مخازن القائد...../ ٨ ثور،...... / ١. ثور، وهذه لشهر أمشير: رئيس رمـــاة أسطول الحرب للقائد / ١. ثور، مدير بيت القائد.... / ٥ ثور (١٨) وهذه لشهر برمودة: رئيس كتبة الحامية التابعة للمكان المحصن "مـــرى إم شـــعف" / ٥ ثـــور، عظماء..... "مرى إم شعف" / ٦ ثور،....كاتب الجنود.... (١٩).... "نن نسوت – إهناسية المدينة" / ٢ ثور مدير الـــ...... العاصمة للقائد.... / ٥ ثور، الخـــادم الأول لبيت حرسافش / ١ ثور وهذه لشهر برمهات: (٢٠)...... مدينة "با سجرى – ني حانتيت " ومدينة "تاعت – باقن – بامشع" / ٢ ثور، مدينة "بـــو أوزيـــر – بوصير" / ٢ ثور، مدينة "تاوحيت – سسو" ومدينة.....ومدينة "باسيج نفـــر" / ١ ثور، مدينة "بابخن – ني – بانحسي" / ٢ ثور، وهذه لشهر بشنس: مدينـــة "بـــابخن" ومدينة "بابخن – ني – نفر رنبت" / ١ ثور، مدينة "تا إت – با –...بست" / ١ ثور، مدينة "بر....تف" / ١ ثور، مدينة "بروازو" / ١ ثور، مدينة "تا – شات راسا" / ١ ثور، (٢٣) مدينة "إت – شات حر آس" / ٢ ثور، مدينة "برنبت" / ١ ثور، مدينة "حات – نبت – منتو" / ٣ ثور، وهذه لشهر بؤونة: مدينة " سا – واحت – كنت" / ١ ثور (٢٤)..... / ١ ثور، مدينة "تا أت تات" / ١ ثور، مدينة "آت بيت وعب" / ١ ثور، مدينة "حات تيت نبس" / ٢ ثور، مدينة "حات نزست" / ١ ثور، مدينـــة "تا – وحت إوا" / ١ ثور، (٢٥)... مدينة "نكر" / ١ ثور، قرية "يا – اهـــــ – ني – شد – سو خنسو" / ١ ثور، قرية "با – اهــ – ني – نب – سمن" / ١ ثور، قرية

"با – اهـ – ى – بن – رع" ١ ثور، (٢٦) رئيس خدم حجرة القائد / ٢ ثـور، صناع رأس.... / ١ ثور، وهذه لشهر أبيب: مدير مخزن سجلات القائد / ٢ ثـور، مدير.... (٢٧).... رئيس ماعز بيت المعبود "حرشف" / ١ ثور، السباكون وصانعوا الحلوى / ١ ثور، البستانيون والعسالون / ١ ثور، رئيس الفلاحين (؟).. (٢٨) / ١ ثور، العامال صانعوا عربات الحرب / ١ ثور، كاهن آمون / ١ ثور، الحفارون / ١ ثور، صانعوا الفخار / ١ ثور، البناءون / ١ ثور، وهذه لشهر مسرى: مدينة..... / ٤ ثور، كاهن معبد المعبود "حرشف" التابع "لرعمسيس" / ١ ثور " وهـذه لأيـام النسىء""

يقدم لنا النص معلومات هامة من الناحية الدينية والجغرافيـة عـن مقاطعـة إهناسيا المدينة*، وكذلك من الناحية الاجتماعية والاقتصادية مـن حيـث توزيـع الضرائب. وهو يعود لبداية عهد الملك "شاشانق الأول"، وهو العهد الذي كانـت فيه مصر خارجة من الاضطرابات و القلاقل التي كانت البلاد غارقة في لجتها في عهد الأسرة الواحدة والعشرين، ولدينا البرهان على التدهور فيما جاء على الأثر نفسه (بالسطر الرابع من النص)الذي بين أيدينا وهو الخاص بعبادة المعبود "حرشف" المعبود الخاص بمقاطعة اهناسية المدينة، ولابد أن هذا التدهور كان يشمل كل البلاد.

جاء في السطر الثالث اسم "نمروت" أو "نمرات" وتكرر الاسم بالسطر الثاني عشر ولم يكونا نفس الشخص.. بل كان الأول كان يقوم بإدارة جيش مصر كلها، بينما كان الآخر بالسطر الثاني عشر قد عين قائدا لجنود اهناسية المدينة.

جاء ذكر المعبود "ست" في السطر الثالث عشر غير أن الحيوان الدال علـى صورة هذا المعبود وجد غير مهشما، مما يبرهن على تقديس هذا المعبود واحترامه في عهد ملوك "بوباسطة"، وقد يؤكد ذلك المكانة الخاصة التي كان يحتلها كاهن هـذا المعبود بين أهم الشخصيات في مقاطعة اهناسية المدينة، اذ نلحظ أنه كان بمفرده يورّد عشرة ثيران.

قد لا نخطيء إذا قررنا أن جزء المتن من سطر ٩ إلى ٢٩ يعد نموذجا لوثيقة رسمية عن الضرائب فقد دوّن بدقة مبتدئا بأنواع الأقسام الثلاثة التي تنقسم إليها مقاطعة اهناسية المدينة من الوجهة المالية حيث ذكر فيها المدن والقرى ثم الإقطاعات الصغيرة. وجاء في المتن بعد ذلك ذكر عدد الثيران التي كانت تجمع سنويا لتقدم قربانا لمعبد المعبود "حرشف" وينتهي المتن بعد ذلك بقائمة طويلة ذكر فيها الموظفون الحربيون والدينيون واصحاب الوظائف العالية ثم ذكرت الأماكن مبتدئة بالمدن بمعناها الصحيح ثم القرى والضياع ثم التجار و الصناع وأصحاب الحرف.

قسمت الضرائب التي جمعت على الإثنى عشر شهرا التي تحتوى عليها السنة المصرية ثم شفع اسم كل دافع ضرائب من الذين تحتويهم هذه الفئات بالرقم الذي كان يجب عليه دفعه ضريبة. ومن ثم نفهم أنه كانت توجد في البلاد وقتئذ طائفة من رجال الدين كانوا أصحاب يسار، ثم طائفة فلاحين قاطنين القرى والضياع وأخيرا طبقة صناع ، وأصحاب حرف كانوا على مايظهر يسكنون المدن، وكان كل هؤلاء يدفعون ضرائب للحكومة التي كانت على الأرجح تتولى الإنفاق منها على معابد الحكومة وغيرها، هذا فضلا عن وجود طبقة رجال الجيش الذين كان لهم سلطان عظيم وثروة ضخمة كما يدل على ذلك مقدار ماكانوا يدفعونه من ضرائب لإمداد معبد المعبود "حرشف" بالمؤن.

كلمة "رنبت *rnpt*" كانت تعطى للعام المكون من ٣٦٠ يوم، مقسمة على ٣٦ أسبوع فى ثلاثة فصول، ثم يضاف إليها خمسة أيام النسيء والتى سماها المصريون القدماء "الأيام الخمسة المضافة للسنة *5 hrw rnpt* " وكان اليوم الواقع فى نهاية الإثنى عشر شهرا أو اليوم رقم ثلاثمائة وستون من التقويم يسمى " نهاية السنة *ʿrḳ rnpt*" وكان أول يوم فى السنة يسمى " إشراق العام *wp rnpt* " [١٠] وكانت أيام النسيء لدى المصريين القدماء أيام أفراح وأعياد فقد اعتقدوا بأن المعبودات الكبرى: رع وأوزير وست وإيزة ونبت حت ولدوا فيها، ولأنها كانت تأتي مع نهاية موسم حصد

القمح وبيعه، فقد كانت أياما يستطيعون فيها تسديد ديونهم، وإقامة حفلات زفاف الأبناء وإقامة احتفالات المعبودات المختلفة، على عكس الحال تماما مع الإخوة المسيحيين الذين أرادوا التخلص من كل تراثهم المصري القديم الوثنى فهم يعتبرونها أيام شؤم وحزن.

لعلنا نرى تنظيم المصريين فى مدينة كانت قد ولت أيامها كعاصمة وصارت مجرد حاضرة لإقليم، ومع ذلك فالبيروقراطية المصرية – وهنا يعناها التنظيمى وليس التعقيدي– قادرة ومرتبة لكل مهامها، فأين نحن الآن من ذلك النظام؟

* إهناسيا: عن الأصل القديم "حوت نيسو" بمعنى (مدينة) أبناء الملك، أو "حوت نن نيسو" بمعنى "(قصر" ابن الملك" وذكرها النصوص القبطية باسم جنيس، وكانت حاضرة الإقليم العشرين من أقاليم الصعيد، وعاصمة لملوك الأسرتين التاسعة والعاشرة وشهدت نهضة أدبية واسعة فى عهدهم. ثم أطلق الإغريق عليها اسم "هيراكليوبوليس" بمعنى "مدينة هرقل" [١١]. ويسمى الإقليم العشرين نعرة خنتت ربما بمعنى "الرمانة الأمامية"، ووصفته النصوص البطلمية بأنه جزيرة (تقع بين النيل وبين بحر يوسف) وذلك مما ينم عن خصوبة أرضه وصلاحية موقعه ورمز أهل إهناسيا إلى معبودهم بهيئة الكبش منذ القدم ووصفوه بأنه "حرى شا.إف" أى "المتصدر بحيرته" أو "من يعلو على بحيرته" وتغير هذا المفهوم فى العصور المتأخرة فأصبح "ذا المهابة"، وسماه الإغريق "أرسافيس" وشبهه بلوتارخ بالمعبود الإغريقى ديونيسيوس بن زيوس وإيزيس، واعتبره رمز القوة والخصوبة.

لوحة ابن الملك لرعمسيس "باشد – باستت":

هى لوحة موجودة في مجموعة "بترى" الخاصة وترجع للعام السادس والثلاثين من عهد الملك الثاني من ملوك الأسرة الثانية والعشرين وهو "وسركون الأول"[١٢]، وكان "بترى" قد اشترى هذه اللوحة من (العرابة المدفونة) وهي منفذة بالنقش الغائر بالنسبة للمنظر مع نقوش محززة للعلامات الهيروغليفية. صنعت من الحجر الجيرى ويبلغ طولها ٣٤ سم وعرضها ٣٦,٥ سم، ولم يتبق من المنظر بالجزء العلوي سوى قدمين لشخص يخطو، وتحمل اللوحة رقم (UC14496) بالمتحف البريطاني، وجاء فيها أن الكاهن الرابع لآمون ملك المعبودات، وابن الملك لرعمسيس، ورئيس المعهاساو، والقائد "باشد – باستت" المتوفي الآن (؟) كان

يستريض يوما في صحراء العرابة المدفونة فوجد فيها لوحة فأحاطها بسور وبلوحات أخرى وأهدي الكل للإله "أوزير خنتي أمنتي" رب العرابة. ولقد فقد المنظر الخاص بالجزء العلوي من اللوحة (رسم رقم ٢)، ولكن بقى المتن سليما، ويقرأ في سبع أسطركما يلي:

" السنة السادسة والثلاثون من عهد جلالة ملك الوجه القبلى والوجه البحرى رب السهلين / الأرضين (سخم خبر رع / ستب إن رع) ابن رع رب التيجان محبوب آمون "أوسركون" العائش سرمديا. كان الكاهن الرابع لآمون رع ملك المعبودات وابن الملك لرعمسيس ورئيس المعهاساو الأمير "باشد باست" المنتصر جائلا في الصحراء وتأمل لقد عثر على لوحة في جبانة (روستاو) بالقرب من تل ثات وهي تخفي سيدها "أوزير" كأنها أحضرت من روستاو القريبة من عنخ تاوى (في منطقة منف) فأقام عليها سورا وأحاطها بلوحات ووهبها أرضا.... وقف عليها قربانا يوميا من الأوقاف الإلهية تحتوى نبيذا وبخورا وقربان ماء... وذلك ليسر ربها أوزير "خنتي أمنتي" رب العرابة لتكون بمثابة أملاك سرمدية".

التاريخ الوارد على اللوحة هو آخر تاريخ عرف لحكم هذا الفرعون، ويلفت النظر في هذا المتن قول الكاهن إنه وجد هذه اللوحة القديمة بطريق المصادفة وأنه أحاطها بكل ذلك الاحترام والتبجيل، ومن المحتمل أن تكون اللوحة خاصة بأحد ملوك العرابة القدماء وأحاطها صاحب لوحتنا بالتبجيل لكونها من جيل أقدم.

لوحة الإقطاع أو الوصية من عهد الملك وسركن الأول:

من أهم الآثار التي تحدثنا عن عصر هذا الفرعون لوحة الإقطاع التي أقامها ابنه "إورات"، وعثر عليها "ليجران" عام ١٨٩٧ في ردهة معبد "سيتي الثاني" بالكرنك، ونشر النص، وقام "ارمان" بترجمته[١٣]:

واللوحة في حالة حفظ جيدة وهي مصنوعة من الحجر الجيرى المحبب، أعلاها مستدير يبلغ ارتفاعها ٢٦٧ سم وعرضها ١٢٥ سم وسمكها ٣٨ سم،

ويرى في أعلى اللوحة الأمير أورات" واقفا مرتديا جلد الفهد ويقـــدم تمثـــال العدالة للإلهين "آمون" و"موت" ونقرأ فوق هذه الصورة مايأتي:

"1- tpy ḥm – nṯr n Imn Rᶜ nswt nṯrw imy-r 2- mšᶜ wr ḥ3ty-ᶜ (Iwᶜr3-ṯ) m3ᶜ – ḫrw s3 nsw nb t3wy 4- (Iswrkn / Mry Imn) ▭ 5- ḏd mdw in Imn Rᶜ nb pt ḥk3 Wᶜst 6- ḏd mdw in Mwt wrt nb(t) Isrwᶜin 7- Rᶜ ḥnwt nṯrwt 8- Wḏ3t ḫwi t3wy"

" ١– الكاهن الأول لآمون رع ملك المعبودات قائد ٢– الجيش عظـــيم النبلاء "إيوارا ٣– ث" صادق الصوت، ابن الملك سيد الأرضين ٤– "أوســـركون الأول، محبوب آمون" ٥– كلام لآمون رع، رب السماء، حاكم واست (طيبة) ٦– كلام لموت العظيمة ربة إشرو، عين ٧– رع، سيدة المعبودات ٨– وادجيت حاميـــة الأرضين".

وعلى اليمين نجد منظرا موحدا بالسابق فيشاهد "إيوارت" يقـــدم "ماعـــت" (العدالة) للإلهين "آمون" و "خونسو" والمتن الذي يتبع هذين الإلهين هو:

" 1- tpy ḥm – nṯr n Imn Rᶜ nsw(t) nṯrw imy-r 2- mšᶜ wr ḥ3ty-ᶜ (Iwᶜr3-ṯ) m3ᶜ – ḫrw s3 nsw nb t3wy 4- (Iswrkn / Mry Imn) ▭ 5- ḏd mdw in Imn Rᶜ nb nswt t3wy 6- ḏd mdw in ḫnsw 7- m Wᶜst nfr ḥtp 8- ḥr nb 3wi – ib"

" ١– الكاهن الأول لآمون رع ملك المعبودات قائد ٢– الجيش عظـــيم النبلاء "إيوارا ٣– ث" صادق الصوت، ابن الملك سيد الأرضين ٤– "أوســـركون الأول، محبوب آمون" ٥– كلام لآمون رع رب عـــروش الأرضـــين، ٦– كـــلام لخونسو ٧– في واست نفر حتب (جبانة طيبة؟) ٨– حور سيد القلب المنشرح؟"

ومتن اللوحة الذي في أسفل المنظر السابق يتألف من اثنين وثلاثين سطرا:

" هكذا تكلم آمون رع ملك المعبودات والمعبود العظيم والمعبـــود الأزلي: هذه الضيعة التي أسسها الكاهن الأكبر لآمون ملك المعبودات والقائـــد الأعظـــم للجيش والمقدم "أورات" المنتصر والذي يقوم على رأس جيش الجنوب العظيم مـــن

الجنوب حتي أسيوط، وهي التي في إقليم الأرض العالية الواقع في الشمال الغربي من المكان المسمي (يات ؟ نفرت) – قرست نفرت وذلك عندما كان لا يزال صغيرا في زمن والده الملك "أوسركون / محبوب آمون" في السنة العاشرة في اليوم الأخير من الشهر الرابع من فصل الصيف. وهذه الخمسمائة والستة والخمسون "سا" (أو)سثات* التي تسمي "نمحو** نع" بما يتبعها من آبار وأشجار وماشية كبيرة وصغيرة، وهي التي حصل عليها بالفضة من صغار الملاك برضاهم، وبدون غش، وهي التي جعلها ضمن حقول بيت آمون التي يديرها كاتب غلال بيت آمون لكل أراضى الجنوب وهو (أي الكاتب) الذي يقيد الأرض التي دفع بدلها فضة لتكون بين الأراضى التابعة لضياع آمون وبين الحقول التابعة للفرعون.

وكذلك عليه أن يقيد هذه الخمسمائة والستة والخمسون "سا" من أرض "نمحو نع" ومعها كل آبارها واشجارها وأن تبقى مدونة تحت تصرف بيت آمون في إدارته كما أعطاها ملاكها له، كل رجل باسمه، ومامنح من أرض وما أعطى من فضة في مقابل ذلك.... (تفصيل ذلك في سليم حسن: مصر القديمة، ج ٩، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٨٨–١٨٩ و Erman 1897, p. 2. - 21) المجموع: أراض منوعة ٥٥٦ سثات، رجال ونساء ٣٥، وآبارها ،أشجارها وماشيتها الكبيرة والصغيرة.

أهبها لكاهن آمون ملك المعبودات، رئيس الإقليم "خعن واست" صادق القول (الصوت) ابنه الذي أنجبته له ابنة الأمير المسماة "تا دنت إن باست" مدة الأبدية.

وعلى ذلك لا يكون للأولاد الآخرين الذين سيولدون له ولا لأي ولد من والده الحق في أخذ نصيب وليس لهم نصيب في المستقبل فيها ولكن تكون ملك "خعن واست" كاهن آمون رع ملك المعبودات ورئيس الإقليم هذا وقد منحها إياه والده وستئول من بعده لابن ابنه من وارث إلى وارث لأنى سأكون حاميا لهم حتي الأبدية.

وكل من يتعدي على هذا الأمر فإنه مجنون وفضلا عن ذلك يكون قد نقض قراري...."

* إن مقياس سا، والذي سمي أيضا ستات، و يبلغ اثنان وخمسون مترا وثلاثون سنتيمترا تقريبا هو أحد المقاييس التي استخدمها المصريون القدماء لتعيين مساحة الأرض، مثل مقياس "خت" أيضا، وقد تفارت تلك المقاييس بشدة حتى لأنها قد تستبدل المساحة المحسوبة بالمتر مع تلك المحسوبة بالمتر المربع، ويمكن العودة فى ذلك للدراسة التي قام بها جريفيث[١٤]، وكانت هذه الوحدة القياسية هي ما تم استخدامه في معظم لوحات الهبات الواردة بالدراسة. وقد استخدم الآثاريين الأجانب كلمة أرورا اليونانية لكونها أقرب المقاييس شبها بالوحدة المساحية المصرية. والأرورا تحتوى بدورها على ١٠٠٠٠٠ ذراع ملكي.

**وردت هذه الكلمة كوصف للأرض الموهوبة على لوحتين متماثلتين قدمهما المدعو "باسر الثانى" لهيكل محلى للرب آمون رع فى فرص بالنوبة السفلى، ولقد دعى الهيكل هنا "هيكل العامود المبجل لآمون القاطن فرص". ووردت الكلمة فى السطر السادس من النص، ولقد علق عليها بكونها تعنى حقول الخاصة وذلك حسب معناها الوارد منذ الأسرة الحادية والعشرين بعد أن كانت تعنى "اليتم" و "الفقر" حتى الأسرة الثامنة عشرة، ووجودها فى رأيه يقابل وجود كلمة "حقول الفرعون"، حيث صارت الكلمة علما على موظف يعيّنه الملك كما فى حالة "باسر الثانى" صاحب اللوحتين من الأسرة التاسعة عشرة نجد هنا لفظ "الحقول التابعة للفرعون" وهو ماأطلق عليه الأملاك الأميرية أو الخاصة الملكية، ولم يقتصر ذلك التحديد لماهية ما يملكه الملك على الأراضى بل تعداه إلى وجود ماء (تتمثل فى ينابيع أو آبار أو حتى فروع متفرقة من مياة النيل أو ترع) مملوكة للقصر الملكى، أى الملك بالطبع[١٥]

ونص اللعنة أطلق عليه "هنرى سوتاس"[١٦] في دراسته التي انصبت على استعراض اللعنات التي استخدمت لحماية الممتلكات في مصر القديمة لفظ " ملكة اللعنات" وورد في الفصل الخاص باستخدام اللعنات لصيانة الهبات.

تعد هذه الوثيقة من الوثائق القانونية القليلة التي وصلت إلينا حتي الآن وتنحصر في أن الأمير "إيوارات" بن الفرعون "وسركن الأول" قد أسس في صباه ضيعة أرض في السنة العاشرة من حكم أبيه وقد أراد أن يوصى هذه الضيعة لابنه

"خعن واست"، ولاريب في أن هذه الوثيقة هى وصية أوصى بها لولــده واراد أن يؤكد على أنها صادرة من فم المعبود آمون حتي لا يعارضه فيها أحد.

تشتمل الضيعة التي وصى بها الكاهن الأكبر على أملاك كبيرة اشتراها مــن الكاهن "نس خونسو" على خمس عشرة قطعة صغيرة، بعضها صغير جدا، وقد كانت ملكا لأسرة قسمت بين أفرادها إلى ملكيات صغيرة، وكانت تحتوى علــى قــسمين متساويين مختلفين من حيث جودة الأرض كما تختلف أثمانهما اختلافا بينا، ففي حين نجد من جهة أن نوع الأرض التي تسمي حقول "نمحو نع" يــساوى الأرورة منــها نصف قدت من الفضة، فإننا نجد نظيره في الأرض التي تسمي "تنى" يعــادل خمــس قدت من الفضة.

كان القدت أو الكدت يساوي ١/١٠ من الدبن الذي يساوي بدورهنحو واحد وتسعين جراما، وكانت قيمة الفضة تعادل بالنسبة للذهب ٩/٥ أو ٢/١ وتتفاوت النسبة حيث كانت قيمة الذهب أقل من الفضة حتى الدولة الحديثة،ولكن مقدار إنتاج الفضة أخذ يزداد في البلاد منذ الفتح السوري.[١٧]

قيست هذه الضيعة – مثلها مثل هبات أخرى – بمقياس (ستات – سا عنــد سليم حسن) وهو يساوى ثمن أرورة، وهي مقياس بطلمي للأرض وعلى ذلك تكون مساحة الضيعة حوالي تسع عشرة هكتارا أو خمسة وأربعون فدانا.

لوحة العام الخامس والعشرين من عهد الملك تاكلوت الثاني - الأسرة ٢٢:

اكتشفت هذه اللوحة في السباخ الخاص بمعبد أوزير رب جدت "منــديس" والذي لقب بــ ' أوزير واهب الحياة ' – *Wsir pꜣ didi ᶜnḫ* – أو ' أوزير ســيد الأبدية '[١٨] – *Wsir nb ḏ t* – بمعبد الكرنك بالقرب من بوابة "تحــوتمس الأول" وهي لوحة فريدة في شكلها، ففي المنظر على اليسار يوجد آمون (رب عروش الأرضين، رب

الكرنك) وخونسو (جميل الرضا !)، أمامهم ما يشبه الخزانة أو الصندوق ذى الغطاء المقبب، والذي تخرج منه سيدة تحمل لفة بردي في يدها اليسرى وهي تخاطب المعبودات.

إنها الأميرة والابنة الملكية 'كارمايت' (حرفيا: كارعمع)، وهي الزوجة الأولى للملك "وسركن الثاني"، وهي أيضا مغنية معبد آمون، ويشرح لنا نص من أربعة أسطر دعوى كارمايت(يذكر وجود قراءات كثيرة لاسمها)[١٩]:-

النص

" 1- ḥ3t-sp 25 N-sw-bity ⊂(Tkrti) ʿnḫ ḏt tp – ḥm – nṯr 2- (Imn Wsrkn) , hrw pn smnt 3- t3 35 n st3t 3ḥt twb wḥm n 4- ḥs n ḥnk pr n Imn s3t nsw (K3rʿmʿ)".

" ١- العام ٢٥ (من حكم) ملك مصر العليا والسفلى ⊂ تكرتي (تاكلوت) فليعش أبدا، الكاهن الأكبر للإله ٢- آمون، وسركن، في هذا اليوم ثبت ٣- هذه الـ٣٥ أرورا من الأرض القليلة الناس إلى ٤- مغنية مقصورة بيت آمون، بنت الملك، كارمايت "

التعقيب:

إن هذه الأميرة معروفة بكونها زوجة الكاهن الأول لآمون والذي صار فيما بعد الملك " وسركن الثاني".

إنها هبة تقية قدمت لكارمايت التي صورت هنا في وضع فريد حيث كانت داخل صندوق ملكي مغلق بغطاء مقوس، ومن ثم فقد خرج نصفها منه. فهنا وللمرة الأولى يصور الفنان في وضوح حركتها وهي تهم بالخروج من الصندوق وهي تحرك جسدها ورأسها لتواجه الإلهين الموجودين على الجانب المواجه رافعة ذراعها الأيسر في وضع تعبد، وكذلك ترفع يدها اليمنى بدرجة أقل وهي تحمل بها لفة البردي واللوح الخشبي الصغير. (صورة رقم ٢)

لوحة العام التاسع عشر من عهد الملك شاشانق الرابع – الأسرة ٢٢:

تسجل هذه اللوحة إعطاء هبة من أشخاص بسطاء لإلهة – هى على الأعم المعبودة حتحور – وينقصها تعيين حدود القطعة المهداة، وهي من الحجر الجيرى السميك.

المنظر هو لثلاثة أشخاص، يفصلهم صولجانان القوة *wis* موضوعين مستقيمين على طول الأطراف. في المنتصف، تقف إلهة يلتفت وجهها تجاه اليمين وهي بدون اسم، ولكن من الواضح أنها المعبودة حتحور فهى مذكورة في متن النص، وأمامها وعلى اليمين يقف شخص ذراعاه مرفوعتان في وضع تعبد وذكرت الجملة الآتية :

di.s (ʿ-w-s) n wr – ʿ3 n Rb3 بمعنى " تعطى الحياة والفلاح والصحة لكبير زعماء الليبيين.... " – وحذف الاسم (بفعل فاعل). خلفها، وعلى اليسار ذات المنظر حيث نجد فيه الجملة الآتية:

di.s (ʿ-w-s) n ḳrʿ-ʿ3 n Pr-ʿ3 بمعنى " تعطى الحياة والفلاح والصحة لكبير الحراس الشخصيين للفرعون"، ولم يذكر الاسم بالمثل. إن أسماء الشخصين موجودة في النص المكون من تسعة اسطر والذي يغطى الجزء الأسفل من الأثر، وكذلك اسم الفرعون الذين يعيشون في عهده، والنص منقوش بخط هيراطيقى بديع محفور بعناية على الحجر.

النص

" 1- ḥ3t-sp 19 ḫr ḥm n-sw-bity ⊂⊃ (ʿ3 ḫpr Rʿ) di ʿnḫ iw ḳrʿ-ʿ3 2- n Pr-ʿ3 (W3š3ty h3tw) s3 n (W3s3ty Lk3n3iw) 3- mwt.f(ṯynt s3h3liw) , ḥnk 3ḥt sṯ3t 5 r pr ḥt-ḥrt 4- nbt Mfkt r ḫt pt ?? (P3 s3ʿḳwi) s3 n 5- (P3 ḳnw) s3 ? mwt.f dw3t-nṯr spd hr-nfr (Rdbḥ n.f ʿnḫ-wḏ3-snb) ʿḥʿ hrw k3 6- i3wt wrt ʿ3t nfrt ḥsw n nb.f wr-ʿ3 Rbw wr-ʿ3 n Mʿ (ḥ3ty-7-ḥwn-kr?) m pr ḥt-ḥrt nbt Mfkt mnt w3ḥ r ḏtir rmṯ nb 8- sš nb nty h3b m šdnw dmi p3 sbk nty tw r th3 9- wḏt tn ḫpr.w ḫr šʿd n ḥt-ḥrt mnt rn.s w3ḥ.s ḏt "

"١- العام التاسع عشر من حكم جلالة مللك مصر العليا والسفلى ⊂ "عا خبر رع" فليعط الحياة، أن الحارس الشخصى الكبير ٢- للفرعون "واشاتي لكانايو" *W3š3ty Lk3n3iw* ، ٣- (و)أمه "تينت ساهاريو" *Tint s3h3liw* ليعطى هبة بقطعة أرض مزروعة (من) خمس أرورات لمعبد ٤- حتحور ربة مناجم الفيروز من كبير الحجّاب "با سا عكوى" *P3 s3 ʿkwy* ابن ٥- "با قنو" *P3 ḳnw* ابن، أمه العابدة الإلهية(لـ) سبد هر(و) نفر(أى أنها كاهنة متنبئة لسبد هرو نفر وهو المعبود الممثل لنجم الشعرى) *Spd hr(w) nfr*، فلتوهب له الحياة والفلاح والصحة ودوام العمر المديد ٦- وشيخوخة طويلة وطيبة في حظوة سيده، كبير زعماء الليبيين، كبير زعماء الما، حاتي ٧- حون قر *h3ty ḥwn ḳr* في معبد حتحور سيدة منطقة الفيروز، فليثبت ويخلد للأبد ! بالنسبة لكل الناس ٨- (و)كل كاتب يتم إرساله في مهمة في ضاحية مركز / بندر "با – سبك"، (و)الذي سوف يتلف ٩- هذه اللوحات فسوف يصبح / يصبحون تحت مدية حتحور، الباقي اسمها، الخالدة (إلى) الأبد "

قدمت هذه اللوحة في عهد الفرعون "شاشانق الرابع " من الأسرة الثانية والعشرين، وعلى هذا فقد عاش الشخص صاحب اللوحة في نهاية القرن التاسع وبداية القرن الثامن قبل الميلاد، ولقد لقب بلقب *ḳrʿ - ʿ3* ومعناها " الحارس الكبير "وقد كان مرتبطا بالخدمة المصرية، ولكنه كان يخضع لرئيس آخر أكثر مباشرة تلقب بلقب " كبير زعماء الليبيين " *Wr - ʿ3 (sr - ʿ3)n Ribw* وكذلك لقب " كبير زعماء الما " *Wr - ʿ3 (sr - ʿ3) n Mʿ* – مع الاختصار المعتاد لاسم المشوش والذي تم في العصر البوباسطي.

إن لقب " كبير زعماء الليبيين " هو ذلك اللقب الذي أعطاه الإداريون المصريون – وخاصة حملة الأختام الملكية – للأمراء الآسيويين والأفريقيين سواء خضعوا أم لم يخضعوا لسلطة الفراعنة. لذا فقد كان صاحب اللوحة ليبيا كما يتبين

من اسمه وكذلك أسماء كل أفراد عائلته، وهو على ما يبدو ينتمي لقبيلة صـــحراوية كانت تعمل في خدمة الملك "شاشانق الرابع "، وكانوا يعملون في إرشاد القوافل، أو ربما في حراسة أو قيادة قوافل التجارة التي كانت تذهب للواحات كمرشدين لموظفي الفرعون الذين يحملون جزية هذه الواحات[٢٠]. ذكرت اللوحة أن الحقل الموهـــوب يقع على أرض مركز / بندر " با – سبك " ولكن أين هى مقاطعة التمساح هـــذه ؟ سوف نعرفها ولا شك إذا عرفنا أين تم اكتشاف الأثر، وهذا مؤكد أنـــه كـــان في جنوب شرق بحيرة مريوط، في محطة قيام أو وصول للقوافل التي تتنـــاوب الـــذهاب للمناطق الشمالية من الصحراء الليبية، ولكن الموقع بالتحديد غير معروف، فقـــد كان التمساح هو رمز أرض التحنو كما ورد على جدران معبد جم أتون ا– الكوة الحالية بالسودان – والذى أقامه الملك طهرقا من الأسرة الخامسة والعشرين الذى مثل فيه أجناس العالم الأربع فى شخوص آلهتها والتى ستخضع له ومنها التمساح.

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك شاشانق الرابع – الأسرة ٢٢:

مصدر اللوحة مجهول، وهي غير كاملة حيث ينقصها الجزء الأكبر من المنظر، الزاوية السفلى من اليمين مفقودة، لذا فإن أقصى ارتفاع لها هو ٣٨ سم والعرض ٢٨ سم، واللوحة منقوشة بعناية.

المنظر بالجزء العلوي يوجد به شكل ملك يتبعه رجل يقدم قربانا إلى إلهة هى "باست" على أرجح تقدير. لم يتبق من هؤلاء الأشخاص وكذا المعبودات سوى السيقان، وأمام المعبودة تظهر جرة كبيرة موضوعة على قاعدة منخفضة[٢١]. يتجه النص من اليمين لليسار، وارتفاع كل سطر.٢٧– ٥ مللى ومع الترميمات فأن النص يقرأ كالتالي:

النص

" 1-[ḥr-ꜣḫty (Wsr] pḥty), Nbty (Wsr pḥty), ḥr-nwb (Wsr Phty), N-sw-bity ⊂ (ꜥꜣ ḫpr Rꜥ), sꜣ Rꜥ ⊂ (šꜣšꜣnḳ) 2- [ir.n.f m] mnw n mwt.f Bꜣstt nb(t) Bꜣst ꜣḥt stꜣt n 42 ḫnty 3- [… …] Bꜣstt tꜥ ḥꜥw r-di ḫr ḥnḳt ḥnt m Imn hrw, 4- [s] nt rꜥ-nb r sḥtp ḥmt.s im.f r-ḫt rmṯ ḥw[t] nṯr 5-

(Bꜣstt di Bꜣstt pꜣ snp) sꜣ (Ns Bꜣstt) irt n nb(t)-pr ḥr(t)-ḥs 6-[yt] Bꜣst (tꜣ dnꜣt n Bꜣstt) ir sry nbt rmṯ nbt 7- [smn].n.f ḥtp-nṯr ḥnḳt ḥnt ḥmt Bꜣstt wn msw[.sn] i(sic) mn. 8- [w ḥr g]rw.sn mse n msw smn.w ḥr grw.9- [sn] ir sry nbt rmṯ nbt th.f ḥtp-nṯr 1.- [ḥnḳt ḥnt ḥmt Bꜣstt nb(t) Bꜣst drt.f dit ḥkr.f 11- [..........].f ẖsf r.f ẖr Bꜣstt nb(t) 12- [Bꜣst .... ḥḥ ḥnᶜ ḏt , rnbt , ꜣbd , hrw "

" ١- [حور آختي وسر] بحتي، السيدتان، وسر بحتي (عظيم القوتين)، حور الذهبي، وسر بحتي، ملك مصر العليا والسفلى، ▭ عـا خـبر رع، ابـن رع ▭ شاشانق. ٢- [صنع] آثارا لوالدته، سيدة بوباسطة حقلا (يبلغ) اثـنين وأربعـون أرورا في ٣- [...] [...] باستت يستخدم ريعها في تقديم جرة نبيذ في كل يوم ٤- (لـ) [ها] لكل يوم لإرضاء جلالتها به من شعب معبـ[د] ٥- باست (وأيضا من أجل المدعو) دي باست با سنب، ابن نس باستت، المولود من ربة البيـت، كـبيرة مغنيات ٦- [بوبا]سطة "تا دنات إن باستت"، كل الوجهاء، كـل النـاس ٧- [الذي سوف يدعم/ يثبت] – المفروض يدعموا / يثبتوا – تسليم جرة مـن الجعـة كدخل مقدس – هبة قربان – إلهية لجلالة باستت سوف يصبح أطفالى – المفـروض أطفالهم أو على أقل تقدير أطفاله لتتناسب مع بداية الجملة – مـستقر ٨-[يـن في أماكنـ]هم، أولادهم مستقرين في أماكنـ ٩- [هم]. بالنسبة لكل الوجهاء، لكل الناس، الذين سوف يعتدي – المفروض يعتدون – على الدخل المقدس (القربـان) ١٠- [لجرة من النبيذ لجلالة باستت سيد(ة)] بوباسطة فسوف يحرم من شـرابه، سوف يسبب جوعه........]، سوف يكـون عـدوا لباسـتت ربـ(ة) ١٢- [بوباسطة.......] لأبد الآبدين سنويا (و)شهريا (و)يوميا "

كان المهم هنا اللقب الكامل للملك "شاشانق" ملك مصر الـسفلى الـذي عرفتنا به لوحات السرابيوم كابنا وخلفا للملك "باماي".

ورد باللوحة عدد من الأسماء التي حملها أفراد الأسرة الموكول لها إدارة الوقف وهي ذات معان محببة ففي السطر الخامس ورد اسم " دي باست پـا سنب" ومعناه

(أعطت باست الصحة)، وأيضا بالسطر ذاته ورد اسم "نس باستت" أي (لسان باست). بينما كان اسم كبيرة مغنيات بوباسطة والذي ورد بالصف السادس "تا دنات إن باست" أي (الاسم الملكي ؟ لباست). وهو مايظهر تنوع ارتباط الأسماء الشخصية ب المعبودات الكبرى أو المحلية، وخصوصا لتلك العائلة التي ارتبط أفرادها نساءا وذكورا بالعمل في معبد باست فصار اسم المعبودة قاسما مشتركا في كل أسمائهم.

جاءت صيغة البركة واللعنة هنا بتأكيد طريف حيث ذكر النص أن عداوة المعتدي على الهبة التي تستوجب عقاب منع القربان للربة باست سوف يستمر أبديا وسنويا وشهريا ويوميا مما يزيد في التأكيد على من في نيته الحنث بتقديم القربان بالابتعاد عن ذلك تماما، ولكن لقد كانت المحصلة النهائية ركيكة المعنى، وفاقتها صيغ أخرى ترتبط أيضا بالمعبودة باست وردت أو سترد أثناء استعراضنا للوحات.

الأسرة الثالثة والعشرين

لوحات الهبات

لوحة العام السادس من عهد الملك پا دي باست – الأسرة ٢٣:

صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيرى، وقد وجدت مفتتة إلى ثلاث قطع خلال موسم حفريات عام ١٩١٥ لجامعة بنسلفانيا في منف، وتحمل القطع الثلاث المنفصلة أرقام الكشف عنها التالية ١٦١١ و٢,٨٣ و٢٣٥٢ م على التوالى، وهي تشكل في الأصل جزءا من اللوحة الباقية، والتي عند إعادة تجميعها قد مثلت الجزء الأيمن والأسفل من اللوحة الأصلية، حيث يوجد الجزء الأسفل من منظر وتحته بدايات النص ومعظم أجزاء ثلاثة صفوف أفقية لنص هيروغليفي خشن الصنع منفذ بحزوز أو شقوق رديئة[٢٢].

على اليمين في المنظر يقف رجلا مواجها لإله بجسد آدمي ممسكا بصولجان في منتصف اللوحة. النصف العلوي من هذه التصويرة مفقود حيث تحطم الحجر عند عجز الشكلين ومن ثم فليس في الإمكان التعرف على هويتهم. على أية حال فنستطيع أن نفترض أن الرجل على اليمين ملكا ورد في وضع تقديم الهبة للإله، حيث أنه يوجد خلفه مباشرة في الطرف الأيمن للوحة وبصورة رأسية لواحد فوق الآخر، الجزء السفلي من خرطوش يحتوي على اسم ملكي لا يظهر منه سوى حرف النون والذي ما يزال محفوظا، وخرطوش آخر به الاسم الأول ⊂⊃ " محبوب آمون، ابن باست، عطية باست " *Mri Imn – š3 B3st – P3 di B3st* ويرد كلا من الاسم الشخصى واسم التتويج لهذا الملك مرة أخرى في الصف الأول من النص المصاحب، والذي يجرى كالتالي:

النص

" 1- ḥ3t sp 6 N-swt šmᶜ nb t3wy ⊂⊃ "Wsr M3ᶜt Rᶜ – stp n <I>mn" , s3 Rᶜ ⊂⊃ "Mri Imn – s3 B3st P3 di B3st". di ᶜnḫ ḏd w3s mi Rᶜ ḏt [hrw pn ḥnk …ir n.. wr ᶜ3 n Pr] 2- sḫm-ḫpr ḥm-nṯr n Imn Rᶜ nb Pr- ḫnw ᶜ3 ti-h-r ḥ3wty (Iwrhn) m3ᶜ-ḫrw 3ḥw(t) s3 [w ??.........] 3- n p3 …n-s-h-w3 … [p3 nty] i – thw (iw.f th) wḏ (tn) iw.f n sḏt Wr(t)- ḥ[k3]? ……."

"١– العام السادس من حكم ملك مصر العليا، سيد الأرضين ⊂⊃ " وسر ماعت رع / ستب إن (آ)مون " ابن رع ⊂⊃ " محبوب آمون، ابن باست، بـا دي باست (عطية باست) " له الحياة والثبات والقوة مثل رع للأبد. ٢– في هذا اليوم... صنعت هبة من... الرئيس العظيم لبر سخم خبر(رع) متنبيء آمون رع سيد بر غنو، رئيس الفيالق الأجنبية، القائد العسكرى، صادق الصوت / المبرأ "أورهن" – أر[رورا] من الحقول....[، بالنسبة لذلك الشخص الذي سوف]، يعارض هذه اللوحة، سوف يعطى لنار ورت حكاو (بمعنى: عظيمة القوى السحرية، أي المعبودة إيزة بعد التورية) "

تمت الترجمة على الصورة الفوتوغرافية المنشورة للوحة وهي صورة الكشف المأخوذة عام ١٩١٥، في الصورة من الصعب تتبع التاج الموجود بالنص بوضوح

فهو محجوب بالظل، ولكنه على الأرجح التاج الأبيض وعليه فيكون اللقب " ملك مصر العليا" *N-swt šm^c*.(صورة رقم ٣)

اسم الملك كتبت فيه كلمة باست بشكل مختلف مزة بالأعلى حيث ورد الاسم بالجرة المختومة المغلقة ، وبالنص بأسفل بشكل المعبودة الجالسة ذات رأس اللبؤة ، ويمكن أن يلاحظ أيضا أن الخرطوش ذاته قد تم نقشه بالخطأ حيث تتقدم النهايات الرأسية للحبل الخرطوش بدلا من أن تتبعه، إلا إذا كان هذا قد عنى به نوعا ما من التقابل مع الخرطوش السابق وليحيطا بكلمة "ابن رع" كنوع من الحماية.

بالنسبة لمقدم الهبة "آرحوت" أو " أورهن" فتظهر ألقابه مكانته العسكرية العالية، واللقب الكهنوتي المورث له، وبالنسبة للقب " قائد الفيالق الأجنبية " فقد كان يمثل وصفا عاما للقائد المختص بالوحدات الحربية الصغيرة، التي تقدر بخمسين رجلا من الجنود الأجانب، وهو لا ينسحب بالضرورة أو يقتصر على زعماء هذه القبائل الأجنبية العاملة في خدمة المصريين، كان هذا هو الوضع السائد خلال عصر الدولة الحديثة، بينما صار خلال عهد الملوك الشاشانقيين علما على الضابط ذى الرتبة الكبيرة، والذي كان عليه – وضمن موظفين آخرين _ تقديم قرابين من الماشية. ومن الواضح أنهم كانوا يقعون مباشرة بعد قائد فيالق هيراكليبوليس (إهناسيا المدينة)، ويمكننا أن نفترض أنه عندما سيطر الليبيون على السلطة في مصر، فإنهم قد استبقوا النظام العسكرى القديم الذي كانوا يشغلونه تحت إمرة المصريين، ولكنهم استخدموه الآن بدون أن يضموا إليه نظام قيادة وحدة صغيرة من الجنود كما كان الحال أثناء عصر الدولة الحديثة.

بالنسبة للعنة التي يوجهها النص لمن يخالف ما فيها فقد ذكرت المعبودة " عظيمة السحر " وهو لقب للربة إيزة، وذلك على الرغم من أن المعبودة سخمت هى من كان اسمها يرد مرارا لتوقيع العقوبة على المخالفين على مثل تلك اللوحات.

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك پــا دي باست – الأسرة ٢٣:

هى قطعة من لوحة باسم الملك " پــا دي باست"، مشتراة من سوق الفــن (العاديات) بمصر عام ١٨٩٤ وتوجد حاليا في كوبنهاجن، وتبلغ قياسالها ٢٢ ســم طولا و٢٩ سم عرضا، ومصدرها منف. تمثل القطعة الحالية الجانب الأيــسر مــن اللوحة ويتضمن ثلاثة أسطر من الجزء الأوسط من النص، ويمثل الجزء الباقى مــن المنظر سيقانا لإلهين وإلهة.

الأسرة الرابعة والعشرين

تتمثل هذه الأسرة فى بيت مالك قدم لعرش مصر ملكين فقط انحــصر جــل عملهم فى لوحات هبة فى منطقة ملكهم فى الدلتا، وثبت أهم كانوا معاصرين لبيوتات مالكة أخرى كشاهد على تفتت سلطة الحكم فى مصر إبان تلك الفتــرة. ولم نجــد لوحات نذرية من تلك الفترة، اللهم إلا لوحات طلب القربان العادية والتى لم ينقطع ورودها من صعيد مصر.

لوحات الهبات

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك تف نخت:

هى لوحة هبة توجد في مجموعة "ميخائيليدس" وهي مجهولة المصدر مصور بها حور – سيا – خت وهو يتعبد لحور إن دوت.إس (حور الصقر) الــذي يتقــدم واچــيت برأس اللبؤة، وبمعنى آخر ابنة المعبود وحامية بوتو، ولا يعطى النص مــع الأسف عام معين من الحكم ولكن يجرى النص كما يلي: (صورة رقم ٤)

" 1- hrw pn ḥnk ꜣḥt i… (špss- Rꜥ) ▭ 2- (tf nḫt sꜣ Nt) ▭ n pꜣ tš n dmit tꜣ 3- šnwt Inb ḥḏt sṯꜣt 1. r ḫt sꜣw n pr ḥr nb [P] 4- pꜣ ḫꜣ r sꜣ n sꜣw n pr ḥr (I..t drit?) 5- ir pꜣ nty mn mnmn.f sꜣ 6- ….. ḥr st it.f [ir] 7- pꜣ nty iw.f šfšf.f sḫm"

النص

" في هذا اليوم هبة لحقل....."شبسس رع" "تف نخت / سا نيت" من حد مدينة " شونة الجدارالأبيض " عشرة أرورات لمسئولية حارس معبد حور، سيد مدينة بـى (المدعو) " با خر " ابن حارس معبد حور "... دريت "بالنسبة لذلك الذي يثبته فإن ابـ[نه][... سوف يثبت...] في مكان والده (و) من يهدمه فإن سخمـ[ت]...... "

التعليق:

يحاول "يويوت" هنا إثبات أن " تف نخت" كان يسيطر فقط على التخوم الشرقية للدلتا، فتقديم الهبة لآلهة بوتو ووضع الحقل في حوزة "باخور" حارس معبد حور ليثبت عند مؤلف المقال أن " تف نخت " كان يبجل آلهة شرق الدلتا التي ينتشر نفوذه بها.

الأسرة الخامسة والعشرين

بالوصول إلى الأسرة الخامسة والعشرين، أي الأسرة الكوشية أو النوبية نجد اللوحات الملكية كوسيلة للدعاية للملك، كما تعمل وسائل الإعلام الحالية، ومعظم اللوحات التى حملت أعمال الملك الجليلة تم وضعها فى معبد جبل البرقل.

لوحات النذور

مثل لوحة الملك بعنخي - الأسرة ٢٥: التي صنعت من الحجر الرملي وتحمل رقم (٢٦) في حفائر "ريزنر" وقد حذف اسم الملك منها، وجدت اللوحة في منطقة جبل البرقل في الفناء المعمد وقد أقامها "بعنخي" بعد حملته المصرية. (صورة ٥ و رسم ٤)

ووجدت اللوحة ساقطة على وجهها. ويبلغ طولها الآن ١٢٠. سم وعرضها ١٢٣ سم ولكنها كانت يوما ما أطول من ذلك حيث تحطم الجزء الأسفل وفقد،

ولقد عانت وجهة الجزء السفلى لارتفاع من ٣٠ – ٤٠ سم من أسفل بشدة من نحر الرمال، هذا بينما لم يفقد من الخلف سوى النذر اليسير.

المنظر بأعلى محاط بقرص الشمس المجنح مع صلين، في المنظر الرئيسى يجلس المعبود آمون برأس الكبش على عرش مقدما للملك تاج مصر السفلى في يده اليسرى، وغطاء حابك للرأس (قلنسوة) ذات صلال في اليد اليمنى. تقف خلفه المعبودات موت مرتدية التاج المزدوج، وتلمس آمون بيدها اليمنى المرتفعة عاليا وتمسك علامة الحياة ☥ في يدها اليسرى. ويقف خلفها المعبود خونسو الذي يقف بشكل مشابه للمبود بتاح أي بثياب التحنيط ويقف على قاعدة مسطحة ويمسك بكلتا يديه بصولجان ومذبة. مواجها لآمون نجد شكلا صغيرا لملك أثيوبى مرتديا الإكليل الأثيوبى المعتاد ومقدما قلادتين، منها واحدة ذات صدرية لآمون.

الأشكال الثلاثة للمعبودة نفذوا بالنقش البارز، ولكن الشكل الخاص بالملك قد تم تنفيذه بنقش غائر خفيف بينما القلادتان محض حزوز. وتظهر خلفية الملك دليلا بائنا لكشط عموما، وترى آثارا لشكل أكبر على السطح المكشوط، ومن الثابت أن الشكل الأصلى للملك والذي تم تنفيذه بالنقش البارز قد تمت إزالته بأزميل وتم كشط السطح ليحمل الشكل الجديد.

فوق هذا السطح المكشوط وفوق رأس الملك تمت كتابة خرطوش قرأه " ريزنر" "بعنخي"، بالأعلى وفي صفوف رأسية أعطت أحاديث أصحاب الأشكال لبعضها. في حديث آمون تم حذف اسم الملك باستعمال الأزميل، وفي حديث الملك تمت إزالة الصف الأول والذي يحمل اسمه بين ثناياه بالكامل.

في النص تحت المنظر تمت إزالة الخانتين الملكيتين الحاويتين لاسم الملك، ولكن لم يعان اسم "آمون" من أي تهشيم أينما وجد، فمن الجدير بالملاحظة أنه في جبل البرقل كان اسم آمون يزال من قبل " اخناتون " من على كل الآثار، حتي من التماثيل الصغيرة الموجودة على عهده، ولكن حدث العكس هنا حيث محي اسم الملك ربما من شخص معارض أو خصم عنيد ونورد هنا النص الكامل للوحة لنرى كيف كانت آلة

الدعاية الجهنمية بغاية النشاط فى تقنين إستيلاء الملوك على العروش وتبرير ذلك بإلباس الموضوع ثوبا إلهيا وكأن تولى الملك العرش هو أمر إلهى محض، وقدر مقدور لا يمكن رده.

تم ترقيم السطور من الأول للخامس عشر من اليمين لليسار بدأ من الصف الأول من حديث آمون. والأرقام من السادس عشر وحتي الرابع والعشرين من اليسار لليمين في حديث الملك، ومن الخامس والعشرين إلى الثلاثين للنص الرئيسي بأسفل.

النص

" 1- ḏd mdw i n Imn nb – nswt – t3wy: dhn wꜥb ḫr 2- s3.f mrr.f ⊂⊃ (Pꜥy ꜥnḫ - Mry Imn) ḏd.i r.k m 3- m ḫt n mwt.k , iw.k r ḥk3 n Km 4- rḫ.i tw mꜥ-mw wnn.k 5- m soḥt iw.k r 6- nb ir.n.i ssp.n.k wrt s-ḫꜥ 7- Rꜥ m sp nfr itf ḥr s 8- mn s3.f ink.i kn.k mmd pf šr ḥnꜥ.k 9- ink nb pt dit.i n Rꜥ di.f 1.- n nsw.f m nṯrw r mn 11- rmṯ ink.i ddi n.k nt ꜥn m-ꜥ pf sš 12-r ḥnꜥ.k n sḥk nswt (wḏ-n nsw / Reisner & wḏ kyy nsw / Zete & stiendorf) ink.i di nswt r mr.i 14- ḏd mdw in Mwt nb(t) pt šsp.n.k ḫꜥw m drt Imn rḫ ib nb.f ḏd.f r.k ꜥnḫ.k m nsw 15- ḏd mdw in ḫnsw-Mdsk šsp.n..k Iꜥrty m itf.k Imn 16- [.........] 17- ḏd.f di n.i Imn n p3 mw.18- ir ḥk3.i n ḫ3st nb(t) p3 ntt tw.i ḏd.n.f ntk nsw iw.f ir nsw p3 ntt tw.i 19- ḏd n bn ntk nsw inw bn ir.f nsw di n.i Imn m W3st ir ḥk3.i n Km p3 ntt tw.i 2.- ḏd n.f ir ḫ ꜥir.f ḫꜥ p3 ntt tw.i ḏd n.f m ir ḫꜥ b(n) ir.f ḫꜥ p3 ntt 21- tw.i di ḥr.i r.f nb m nn ḳnḫf p3y.f dmi iw 22- bn nsw m drt.i n3y nṯrw ir.w nsw rmṯ ir.w nsw 23- in Imn ir.i p3 ntt bn P n3 ḥ3tyw-ꜥ ir.f in.w n.i wr - ḥk3t24- r ......nt.....ḥt-ḥrt nfrt / 25- ꜥnḫ – ḥr k3 – nḫt ḫꜥ mi Npmw Nbty w3ḥ – nsw mi Rꜥ (m) pt ḥr – nwb ḏsr – ḫꜥ sḫm / ḫrp – pḥty ꜥnḫ – ḥr nb n m33.f mi ꜥnḫ 3ḫt(y) N-sw-bity ⊂⊃ nb – t3wy [.........] s3 – Rꜥ nb – ḫꜥw 26- ⊂⊃ [.....] nfr – nṯr nsw – nsww ḥk3 – ḥk3w ity iṯi - t3w – t3w – nb(w) ḫrp – pḥty 3tf.f ....w m tp.f ḥḏ.f m sḫm / ḫrp.f ꜥin irr mi Rꜥ m pt ḫꜥw mi 3ḫt di.f di.f nsw 27- k3 – w3sw m ḳm3 p3 (i)tf š3ꜥ m ..... rḫy .....ḏḥwty ....sn r nsy / wꜥ – wꜥty s-wsḫ kš di ihr.f m Nbtw ? nbt ḫ3swt p3 n ꜥbꜥ 28- sḫ.sn r.sn ....irr sḥḏ ꜥ.f r.sn šnn ꜥnḫ m33 ḥrd ....29- rḫ Imn .... 3.- iw........ "

" ١- تلاوة من (المعبود) آمون، سيد عروش الأرضين والذي ينصب ويطهر (المؤلف:الطاهر) إلى ٢- ابنه، حبيبه (الاسم في الخرطوش): أقول بالنسبة لك (فبينما كنت) في ٣- جسد أمك، إنك كنت لتكون ملكا لمصر (كم) ٤- لقد عرفتك في (حال) البذرة بينما كنت ٥- في البيضة بأنك سوف تكون ٦- سيدا (و) سببت لك أن تتسلم التاج المزدوج والذي جعله رع يشرق ٧- في الزمن الطيب الأول أب ٨- يثّبت ابنه، إنني الذي أصدرت مرسوما (بالملك) لك، من سوف يشاركك فيها ! ٩- إنني رب السماء، والتي أعطيتها لرع (و) هو (جعل) ١٠- أولاده بين المعبودات أو١١-الناس، إنني أنا من أعطى لك المرسوم الذي سوف يقتسم(ه) ١٢- معك ! لا آخر ملكا قد حازه ١٣- إنني أنا من أعطى الملك لمن أريد ١٤- تلاوة من (المعبودة) موت، سيدة السماء: لقد تسلمت التيجان من يد آمون، (و) قال لك فلتعش ملكا (اقتراحات زيتة وشتايندورف) ١٥- تلاوة من (المعبود) خونسو - مدسك؟[٧]: فلتأخذ الصلين من أبيك آمون ١٦-........ ⊂⊃ (بعنخي) ١٧- يقول: لقد أعطى آمون (إله) نباتا لى ١٨- (و) جعلنى حاكما لكل أرض. والذي أقول له: أنت ملك، فسوف يكون ملكا، (أما) الذي له أنا ١٩- أقول: أنت لست ملكا، فلن يكون ملكا (إن) آمون طيبة قد هيأ لى أن أكون حاكما لمصر (حرفيا: الأرض السوداء، أي أرض الفلاحة)، إنه هو الذي له أنا ٢٠- أقول: هيأ احتفالا / ظهورا طقسيا (كملك) فسوف يهيىء احتفالا / ظهورا، والذي أنا أقول له لا تهيىء احتفالا / ظهورا طقسيا، فلن يهيىء احتفالا طقسيا، ذلك الذي ٢١- أهبه حظوتي (حرفيا: أعطيه وجهى) له فلا يمكن أن تدمر / تباد مدينته، إن ٢٢- ليس هناك ملكا (إلا) بيدي. إن المعبودات يصنعون الملكية (بينما) الناس يصنعون الملك ٢٣- لقد صنعنى آمون وهؤلاء الولاة / الأمراء جعلهم يحضرون لى عظيمة السحر / جلائل الأعمال

٢٤-...... هم..... حتحور الجميلة؟ ٢٥ - حور الحى، الثور القوى: الذي يظهر في نباتا، السيدتان: ثابت الملك مثل رع في السماء، حور الذهبي: جميل التيجـان، عظيم القوتين، (من) يعيش كل واحد برؤيته مثل آخت، ملـك الوجـه القبلـى والبحرى، سيد الأرضين (.....)، ابن رع، رب التيجان ٢٦- (.....)، المعبـود الطيب، ملك الملوك، حاكم الحكام، العاهل / الحاكم الذي يقـبض علـى كـل الأراضى، شديد القوة، تاجه الآتف (فوق) رأسه، من يدرأ بقوته، جميل / هى الطلعة مثل رع في السماء، ظهوراتـ(ه) مثل آخت (عندما) يعطى الملـك ٢٧-(.....) الوحيد من يوّسع كوش، الخوف منه جعله سيد كل الأراضى ٢٨-....."

والنص طويل جدا بالمقارنة مع لوحات الأسر الليبية السابقة على اعتبـار أن الملوك النوبون هم فى الأصل مصريون معارضون هجروا مصر إلى النوبة العليا وقاموا بتمصيرها كما ذكروا في وثائقهم، ونشروا بها عبادة آمون على نطاق أوسع ولـذا فهم يؤكدون على كون آمون هو حاميهم، ومسبب اعتلائهم لعرش مصر، ولا يجرؤ كائن من كان إذا على أن يعارض هذا المرسوم.

والكلمات تبدو مناسبة جدا للمشاكل الخاصة بحكم "بعنخي" (باي) والتي أدت لحملته المصرية، أو لهذه التي سببها الغزو الآشورى في عهود "تيرهاقا" (طهارقا) و "تا - إن - واتي - أماني" (تانوت أمانى).

بالنسبة لتأريخ اللوحة فيمكن اعتبار اللوحة ككل من مظهرها العام، واللغة، وطريقة الكتابة ومادة الصنع (الحجر الجيرى)والتي تشير جميعا إلى بدايـة العـصر الأثيوبى. وكل من اللغة وأسلوب الكتابة مختلفان تماما عن تلك الخاصة بملوك نباتـا بعد ذلك، إن الاسم الحورى للملك " الثور القوى الذي يظهر في نباتا " يـشير إلى أن الملك الذي قام بتكريس اللوحة ملكا أثيوبيا، ومحو اسم الملك موجود على العديد من اللوحات الملكية بالمعبد ذاته.

ربما ما دعا الباحثة لإدخال تلك اللوحة التذكارية ضمن لوحات النـذور و الهبة هو تميزها عن باقى اللوحات بشيء فريد، فهنا دعوات وصلوات نذرية من جانب الملك للإله و هبة متبادلة بينهما، فبينما يهب الملك قلادة وصدرية للرب آمون، نجد أن آمون يهب للملك تاج مصر السفلى وقلنسوة ذات صل وهي الشكل التقليدي لغطاء رأس ملوك الأسرة الخامسة والعشرين وملوك هذه المنطقة الجنوبية عموما. هذا الغطاء يشبه التاج التقليدي الأزرق للفرعون "خبرش" الذي كان يرتديه الملك أثناء الحروب وكذلك عندما يهرع عائدا بالغنائم ليقدمها للرب آمون وذلك خلال الدولة الحديثة التي انتشرت بها تلك المناظر. فهل كان هذا أمرا من المعبود آمون للملك بالتوجه بحملة لمصر لتخليصها من الليبيين والآشوريين ؟ أم هل كان مجرد تسجيلا لشرعية استيلاء الملك الموجود باللوحة على حكم مصر سجله مثل أسلافه من الفراعنة المصريين الذين اتخذوا من الوحى الإلهي والأمر الإلهي سببا وحيدا لتوليهم عرش مصر مثل ملوك الأسرة الخامسة من كهنة الشمس الذين روجوا لذلك بأسطورة نشرت بين العامة عن مولد ثلاث ملوك من المعبود رع ذاته والذى تجسد فى شكل كاهن شمس بمعبد هليوبليس (عين شمس الحالية)، وبنى بزوجة الكاهن لينجب منها ثلاث ملوك صغار، أشرفت على ولادقم ربات الميلاد السبع بأنفسهن (الحتحورات السبع)، وتم تحوير أسمائهم لتشابه بصورة مضحكة نوعا ما أسماء الثلاث ملوك الأول من الأسرة الخامسة. وكذلك الملك " أمنمحات الأول " الذى جعل الموضوع ذاته يظهر وينتشر بين العامة على شكل نبؤة قيلت منذ مائة وخمسين عاما أمام الملك خوفو بتولى ملك عادل يسمى " أميني " ينشر العدل بعد الظلم، والاسم كما نرى هو تحوير أيضا لاسم الملك الذى يبدو أنه اغتصب العرش من الملك الذى كان يعمل وزيرا تحت إمرته. ومثل الملكة "حتشبسوت" التى ادعت أن آمون رع أيضا تقمص شكل والدها الملك " تحوتمس الأول " وأودع والدها نطفته المقدسة، وقد صورت ذلك فى لقطة أولى، ثم منظر خلقها على عجلة الفخرانى

بيد المعبود " خنوم " مع قرينتها، ثم منظر الولادة التي تمت على يد آلهات الـولادة، كل ذلك يظهر على جدران معبدها في الدير البحري في لقطات متتابعة تشبة الصور المتحركة حال إعدادها للعرض، ونلاحظ فى هذه القصة وجه شبه مع قصة ملـوك الأسرة الخامسة.أما الملك "تحوتمس الثالث" ربيب الملكة " حتشبسوت " وابن زوجها الذى تولى العرش تحت وصايتها لصغر سنه، فلم يعدم أنصاره الإتيان بقصة ترويجيـة تذلل له أي عقبات قد تظهر أمام توليه عرشه الذي اقتلعه من بين براثن الملكة الـتي استمرأت الجلوس على العرش الوثير، كانت الطبعة الجديدة من القصة أن المعبـود آمون خلال مرور تمثاله المحمول على أكتاف الكهنة في أنحاء الكرنك قد توقـف – بالكهنة طبعا – وكأنه يبحث عن شيء ما حتى وجد ضالته فى شاب يعمل كشماس، أو كاهن صغير الرتبة – وكلمة شماس بالمناسبة هي التي نقلت بمعناهـا ومبناهـا إلى الكهنوت المسيحي – هنا أومأ المعبود برأسه للشاب علامة على رضائه التام علـى اعتلائه العرش. أو مثل الملك "تحوتمس الرابع" الذي مثل ذات الفكرة على لوحـة الحلم والتي لازالت موجودة بين يدي أبي الهول حتى يومنا هذا ولكن بأن المعبـود حور آختي والمعروف لدينا باسم بو الهول قد شكا له في رؤية جاءته وهو يـستريح أثناء رحلة لصيد الأسود التي كانت تتجول في منطقة هضبة الجيزة، تلك الـرحلات التي قام بها معظم ملوك الدولة الحديثة كرياضة محببـة وتمـرين عـسكري في ذات الوقت، طلب رع حور آختي من الأمير الشاب أن يزيح الرمال من حوله وسيعطيه مقابل ذلك ملك مصر، والذي كان على ما يبدو أن ليس له فيه حـق وشـرعية كاملة. وعندما تولى الأمير الحكم أوفى بوعده وأزال الرمال من حول المعبود، وأقام اللوحة لتخليد ذلك العمل الجليل الذي قام به، وهكذا وفى خلال الأسـرة الثامنـة عشرة وحدها نجد ثلاث قصص نشرها الملوك وأنصارهم ردا على أي ادعاء بعـدم شرعية توليهم الحكم، هذا وواصل ذلك بعدهم الملك "تانوت أماني" من نفـس أسرة صاحب لوحتنا المعنية بالدراسة هنا.

لوحات الهبات

لوحة العام الرابع والعشرون من عهد الملك بعنخي – الأسرة ٢٥:

توجد هذه اللوحة في متحف أشمولي بجامعة أكسفورد وتحمل رقم دخول b 1894.1.7 والحرف b لتمييزها عن لوحة الداخلة الكبرى التي وجدها كابتن "ليون" معها في واحة الداخلة بالقرب من قرية موط[٢٣].

صنعت اللوحة من الحجر الرملي كما هي العادة أثناء عهد هذه الأسرة، وربما يرجع ذلك لموطنهم الجنوبي الذي يتوافر فيه هذا النوع من الحجارة، وتبلغ قياساتها ٨١,٥ سم في أقصى ارتفاع لها، و٣٩,٥ سم في أقصى عرض لها، هذا مع سمك يختلف بين ٩سم إلى ١٢ سم وهو سمكها الأصلي.

اللوحة في حالة جيدة من الحفظ عموما فيما خلا ضياع قطعة ذات حجم ملحوظ عند الحافة العليا اليسرى.

تم نقش النص الرئيسى والكتابات الموجودة بالمنظر العلوي بالخط الهيراطيقي، ذلك على الرغم من أن الخط الهيروغليفي قد استخدم بالمنظر العلوي حتي ولو كان النص الرئيسى بالجزء الأسفل قد تم تنفيذه بالخط الهيراطيقي الخالص كما هو الحال في العديد من لوحات الأسرات من الثانية والعشرين وحتي الخامسة والعشرين.

في الجزء العلوي وعلى اليسار يوجد المعبود ستخ برأس الصقر مع قرص الشمس فوق رأسه وأمامه هذه الكلمات: *ḏd mdw in stḫ (sic) ˁ3 – bḥty s3 n Nt* أي " تلاوة من ستخ.. عظيم القوتين ابن (المعبودات) نوت ". في الأصل كان معبود أو معبودة يقف أو تقف خلف ستخ ولكن الشكل مفقود حاليا. وتوجد أمام المعبود آنية ومذبح فوقه الزهور وقرابين أخرى (تتمثل في: مبخرة مشتعلة وتحتها إناء يحتوي على فاكهة أو نوع من المخبوزات – الباحثة) وتحت ذلك ثور صغير السن مقيد.

يقف على اليمين رجل يقدم باقة من زهور اللوتس وإناء لسائل مقدس، فوق رأسه ريشة مستقيمة، أمام وفوق هذا الشخص مكتوب: *di.f ḳn nḫt n wr* (sic) *šꜣin Ns-ḏhwty*

أي " فليعطى النصر والقوة لقائد الشائيينShaean نس – جحوتي ".

النص

" 1- ir.n n (ḥr – n – tꜣ – Biꜣ) sꜣ (Pꜥy …?. [….] 2- ḥꜥt-sp 24 ꜣbd? 3 ꜣḫt hrw 1. ▭ (Pr – ꜥꜣ Pꜥy) sꜣ Ist mry […] 3- wr – ꜥꜣ nꜣw šꜥmin (Nsw- ḏhwty hꜣ 4- pꜣ mḏt / bdt nḫt bdt ꜥḳw 5 n imnw m ḫnw […] 5- itf – nṯr n Imn ḥm – nṯr 2 (snꜣw) nw sṯḫ sš sḥn n pr – I[mn …]6- sꜣ (ꜥnḫ ḥr) sꜣ (ḫꜣꜥw.s) iri.wi itf – nṯr n […] 7- nṯrw sš – ḫtm m whꜥt (ḥr – tꜣ – biꜣ) sꜣ (Pꜥy – di […] 8- m grg pꜣ bnrw (Pꜥy – didi […] pꜣy.f itf n (Ir? […]) 9-.f I – drty nꜣyw ḥryw ꜥw ḏd.f m hꜣ pn hrw st smnt.n.f r 1.- nḥḥ ḏt , ḏd.f ir pꜣ sš – ḫtm m whꜥt ḥnꜥ pꜣ sšn? […] 11- ḥnꜥ pꜣ sr nty iw.f smnt tꜣ wḏt , iw.f ḫr ḥs […] 12- n Imn – Rꜥ , iw sꜣ.f sšp n.f , ir pꜣ nty iw.f 13- stꜣ tw.f , iw.f šꜥd n Imn – Rꜥ , iw.f hꜣhꜣ sḫmt st 14- ḫry n Wsir nbt ꜣbḏw , ḥnꜥ n sꜣ.f nḥḥ ḏt 15- nk.sw ꜥꜣt , nk ꜥꜣ ḥmt.f , nk ḥmt.f ḫrd.f 16- pꜣ nṯr – sš (n) šꜥwt (ḏd Ist Iw.f ꜥnḫ) sꜣ n (Pn p […] ? pꜣ 17- sš (n) šꜥwt n pꜣ sš – ḫtm m whꜥt , ir.in n (ḥr tꜣ biꜣ) sš – ḫtm. "

" ١– صنعها (حور إن تا بيا) ابن (با...؟...) ٢– العام الرابع والعشرون الشهر الثالث (من فصل) الفيضان، اليوم العاشر (من حكم) (الفرعون بي – حرفيا: البيت العظيم) ابن إيزة محبوب... ٣– القائد العظيم للشامين (نس جحـــوتي) (في هذا) اليوم.... ٤– خمس أردبات من خبز الحنطة يوميـــا في في مقـــر... ٥– الأب الإلهي (المقدس) لآمون، الكاهن الثاني (للإله) ستخ، كاتب الأعمال لمعبـــد آمـــون (حرفيا: بيت آمون)... ٦– ابن (عنخ حور) ابن (خا عو إس الذي أنجبنى) الأب الإلهي (المقدس) ل... ٧– المعبودات، كاتب الختم في الواحة (حور (إن) تا بيـــا) ابن (باي.. دي)... ٨– في المقر الخارجى / المحلة الخارجية ؟ لبا ديدي.... أبوه (إلى إيرى / نيرى....) ٩– عند وضع كبار الكهنة ؟ فقد قال في هذا اليـــوم: إنـــه مؤكد بالنسبة له لـــ ١.– أبد الآبدين، إنه يقول: بالنسبة لكاتب الختم في الواحة مع القائد ؟ ١١– مع الوجيه الذي سوف يثبت المرسوم، فسوف يكون في / تحت حظوة

/ نعمة ١٢- آمون رع، ولسوف يخلفه ابنه، بالنسبة لذلك الـذي سـوف ١٣- يتجاهل / يعارضه، فسوف يذبحه آمون رع، سوف يكون محترقا بلهب سخمت هذا ١٤- سوف يكون عدوا لأوزير سيد أبيدوس هو وابن ابنه لأبـد الآبـدين ١٥- سوف يجامعه / يغتصبه حمار(ة)، وسوف يجامع حمار زوجته، سوف تجامع زوجته ابنه ١٦- الشاهد الكاتب (چد- إيزة- إو إف- عنخ) ابن (با... بـاي...) ١٧- كاتب الرسائل / المراسلات لهذا، كاتب الختم في الواحة عمله كاتب الختم "".

يخبرنا النص أن موظفا معينا بالواحة يدعى (حور إن تا بيا) قد وهب لمعبـد المعبود ستخ قربانا يوميا من خمسة أرغفة لصالح أبيه، كان دوام القربان قد أوكل ربما إلى كاهن هو ابن (عنخ حور).وتمت الهبة عن طريق الشخص الثالث و هو "نـس چحوتي" قائد (الشا(مـ)ين) الذي مثل أيضا بالجزء العلوي كواهب، وهي مهمـة تكون عادة قاصرة على الملك. لقد لاحظ " يويوت " اغتصاب ذلك الحق الملكـي خلال الأعوام المضطربة في أواخر وفي أعقاب وبعد الأسرة الثانية والعشرين، فمثـل هذا الاستيلاء على مهمة ملكية من القواد الليبيين كان شائعا، ذلك حتي لو كانـت اللوحة مؤرخة بعهد فرعون بعينه، فهذه هى الحال هنا أيضا، إن (نـس چحـوتي) يظهر كمكرّس، ولكن النص مؤرخ بعهد الفرعون " باي – بعنخي "، هذا الفرعون الأثيوبى الذي ظهرت في عهده برديتان غريبتا الكتابة بالخط الهيراطيقي تمت الإشارة له فيهما باستخدام وصف " ابن إيزة، محبوب آمون " والذي يوجد علـى اللوحـة الحالية.

ظهور المعبود (ستخ) كإله رئيسى للوحة ليس بالشيء المدهش وذلك نظرا لكونه سيدا للواحات ولكونه ربا للصحارى والقفار عموما[٢٤].

تصعب قراءة اسم القبيلة فهى في بطاقة تعريف الموظف بالمنظر العلوي قبيلة (الشائين *š‘in*) بينما ورد بالسطر الثالث من النص بحيث يقـرأ (شـامين *š3 m in*).دلالة العلامة أون (أيونو 𓉺 *Iwnw*) متروك للظن ففي الكتابة المقطعية نادرا ما

تستخدم، وحيثما ترد يتبعها النون بالجمع ـــــ واستخدمت في العصر البطلمي لتقوم مقام *in* وربما كان هذا هو نفس استخدامها هنا. وعلى ما يبدو فلم يظهر اسـم (شامين) في مكان آخر. ويتضح من اللوحة الحالية أن القبيلة قد استقرت في الواحة الداخلة، على الرغم من أنها قد تكون متناهية الصغر، ولم تكن على صـلة تـذكر بوادي النيل على ما يبدو، ونحن نعلم أنه كانت هناك قبائل أخرى بخـلاف الليبـو والمشوش المشهورين وهذه إحداها.

تأريخ اللوحة بعهد الملك "بى" (باي) هو الأرجح، فرغم ظهور القائد الليبي كواهب إلا أن ذكر اسم هذا الملك الذي حكم لما لا يقل عن أربع وعشرين عاما (من المثير أن الأعوام ٢١، ٢٢، ٢٤ فقط هى المعروفة للملك بى لوجود آثار مؤرخة من هذه الأعوام بالنسبة لفرعون حكم مصر كلها من أولى سنى حكمه).

وأخيرا فيجب أن يأخذ المرء في الحسبان اقتراح " لكلانـت " بـأن إبـدال العلامات ☥ و □ التي وردت مرارا في اسم الفرعون " بيعنخى " ربمـا تـشير إلى المجموعة □☥ التي تقرأ ببساطة P و pi وعليه فسوف يكـون اسـم " بى " هـو اختصارا أو مرادفا لاسم " بيعنخى ".

سبق تقديم لوحات الملك "تهارقا" عند دراسة تأثير الملوك الأقوياء وتذبـذب السلطة، ونتقدم هنا لأبرز من خلفوه:

لوحة الملك "تانوت آمون"

تشاهد في الجزء الأعلى من اللوحة منظرا منحوتا مثل في أعلاه قرص الشمس المجنح يحيط به صلان، وفي أسفله على اليمين إلها برأس كبش على رأسـه قـرص وريشتان ويقبض بيديه على سيف وهذا المعبود هو آمون رع رب تيجان الأرضين في الجبل المقدس (أي جبل برقل) وهو يقول: ""إني أعطيك كل الحيـاة والـسلطة""، ويقف أمام المعبود الملك تانوت آمون مرتديا قميصا ومعلقا في حزامه ذيلا طويلا من

جهة اليسار وينتعل حذاءا ويقدم تعويذة في صورة صدرية لوالده آمون رع وخلفه تقف زوجه الأخت الملكية سيدة تاستي المدعوة "قلهاتا" وهي تلعب بالصناجة بيدها اليمنى وتصب القربان القربان بيدها اليسرى.

وعلى اليسار يشاهد معبود في صورة إنسان على رأسه قرص الشمس وريشتان ويقبض بإحدي يديه على الصولجان وبالأخرى على رمز الحياة .وهو يلبس كالمعبود الآخر قميصا يصل إلى ركبتيه ومعلق في حزامه ذيلا طويلا، وهذا هو المعبود آمون رع رب تيجان الأرضين القاطن في الكرنك يقول للملك: ""إني أمنحك كل الحياة والسلطة"" وأمامه يقف تانوت آمون يقدم رمز العدالة لوالده آمون خالقه ومعطى الحياة، وخلفه تقف أخته وزوجه ملكة مصر "بيعنخى إرتي" التي تصب القربان بيدها اليمنى وتلعب بالصناجة بيدها اليسرى.

وبين المنظرين السالفين سطر عمودي من النقوش ونقرأ في السطر الذي يتبع المنظر الأول ما يأتي: ""نطق: إني أمنحك أن تظهر ملكا للوجهين القبلى والبحرى على عرش حور الأحياء مثل رع أبديا"". وفي السطر الذي على الجهة اليسرى نقرأ: "" نطق: إني أعطيك كل الأراضى وكل البلاد الأجنبية وأقوام الأقواس التسعة مجتمعة تحت قدميك أبديا"".وقدم سليم حسن فى الجزء الحادي عشر من موسوعته نص اللوحة كاملا ، ونلاحظ اقتفائه لطريقة كتابة لوحات "تهارقا" فى النص الطويل المليء بالأحداث صحيحها وغيره.

من اللطيف أن تظهر الزوجتان الملكيتان في المنظر خلف الملك أثناء التقدمات للإله وهو ما يدل على مكانتهم المتعادلة لدي الملك، وكذلك على وجود زوجتان رئيسيتان للملك في آن واحد خلافا للعادات المتبعة مع ملوك مصر عادة، فهم مهما بلغ عدد زوجاتهم وسراريهم فقد كانت زوجة واحدة هي من تتصدر أهميتها غيرها على العرش مع الملك وينسحب ذلك بالتالي على حق أولادها في وراثة العرش.

نرى لقب غريب للإله تحوت وهو "حسرت" في السطر الأول وكذلك نعت للملك بأنه " يعبر البحر في طلب قرنه ومطاردا مؤخرة عدوه (؟)". وهي ربما تكون صيغ قديمة وصف بها الملوك الفاتحين واقتبسها تانوت آمون لنفسه دون مشقة القتال أو تقع كإشارة لحربه مع أمراء الدلتا.

نرى من محتويات هذه اللوحة أنها لا تشير إلى أي حرب قامت بين مصر وآشور بل لا نجد في غيرها من نقوش هذا العصر في المتون المصرية ما يشير من قريب أو بعيد إلى نشوب حرب بين آشور ومصر. ولا غرابة في ذلك فإن ملوك مصر لم يتحدثوا قط عن أية حروب هزموا فيها في كل أطوار تاريخهم ولم يشذ بطبيعة الحال "تانوت آمون وأسلافه.

يورد الملك هنا حلما رآه بأنه سيتولى حكم مصر ": في السنة الأولى التي توج فيها ملكا... (٤). رأي جلالته حلما ليلا(فرأي) ثعبانين: واحدا على يمينه الآخر على يساره.

تفسير الحلم: واستيقظ بعد ذلك جلالته ولم يجدهما، فقال جلالته من أين حدث لى هذا (؟)، وعندئذ أجابوه قائلين: إن أرض الجنوب ستكون لك وستستولى على أرض الشمال، والمعبودتان تضيئان على جبينك (أي المعبودات نخبيت والمعبود واچيت) وتعطى الأرض طولا وعرضا ولا يقاسمك إياها أحد."، وقد تحقق الحلم بما يستدعى نوعا من الوحى من المعبود للملك كإجراء معتاد لتبرير إعتلاء العرش عند وجود شبهة استيلاء غير شرعى على العرش وهي المحاولات التي تكررت كثيرا وسبقت الإشارة إليها.

لم يحظ الملك سوى بثمان سنين من الجلوس على عرش مصر وذلك حسب أعلى تاريخ من عهده كما ورد على لوحة تسجل عملية بيع أرض وهذه اللوحة اشتراها ليجران من أحد تجار الاثار بالأقصر وتوجد بالمتحف المصري وعلى الرغم

من ذلك نجد تلك الألفاظ الطنانة عن خضوع الجنوب والشمال له، ويمكن فهم خضوع الجنوب له تمشيا مع تحالف كهنة طيبة مع الأسرة الكوشية والسيطرة التامة لهم على الجنوب، ولكن ما لا يمكن إغضاء الطرف عنه هو الخضوع المبالغ فيه لأمراء الحرب في الدلتا وهم من تسببوا في كثير من القلاقل لأسلافه من ملوك نباتا وكان التطاحن فيما بينهم دائرا في نفس الوقت الذي كانت مناوئتهم لملوك الجنوب على أشدها، لذا فلا يعول على هذا النص كثيرا في هذه النقطة بالذات نظرا لواقع الأحداث.

ورد بالنص عدة أسماء للمعبود آمون فهو تارة آمون رع رب تيجان الأرضين، وهو آمون صاحب نباتا، وهو آمون القاطن في الجبل المقدس، وكذلك هو آمون الخفي اسمه، مما يوحي بتعدد أسماء المعبود مع تعدد مقاصيره ومعابده في سائر أنحاء مصر والنوبة ليضفي كل مكان اسما محليا للإله.

الأسرة السادسة والعشرين

بالوصول إلى الأسرة المصرية التى حكمت مصر من سايس وتدعى فى الكتب التاريخية " الأسرة الصاوية "، بينما يجب أن نطلق عليها " الأسرة الساوية " – وهو الاسم الذى سيظهر مع ورود لوحات من هذه الأسرة– نجد العودة للقديم كان هو السبيل الأمثل فى نظرهم للنهوض بمصر من كبواتها وعثراتها، وكذلك للتخلص من الآثار الأجنبية البغيضة التى غلبت على الحياة المصرية فيما سبق من أسر تتالت على عرش مصر.

لوحات النذور

لوحة "چد حور" الكاهن الأكبر للمعبود مين - الأسرة ٢٦:

وهى لوحة مستديرة القمة صنعت من الحجر الجيرى وهي مشتراة من منـــف ومحفوظة بالمتحف البريطاني تحت رقم (UC145.9) تبلغ قياساها ٢٥ ســـم طـــولا، و٢٧ سم عرضا، ربما تكون من أخميم، لم يتبق غير الجزء الأسفل. تحـت الإفريــز ذى الشكل الهندسى يوجد فراغ صور به رع حور آختي و فوق مائدة القرابين النص العنواني للتعريف بالمعبود "المعبود العظيم، سيد السماء" جالسا أمام القرابين، تقف خلفه إيْزة ناشرة جناحيها وخلفها أبناء حـــور الأربعة، تفصل بينهم العين السليمة "وجات" 𓂀 فوق سلة، وقد نفذ النقش والتصوير بحـــزوز خفيفـــة. (رسم رقم ٥)

النص بأسفل ذلك مكون من خمسة أسطر تحتوى على صيغة القربان، مـــع صلاة يتضرع فيها صاحب اللوحة لرع حور آختي "أعظم المعبودات، الذي يبزغ من الأفق، وآتوم، سيد الأرضين، الهليوبوليتانى – قاطن مدينـــة أون، " لأجـــل " أوزير، الأب الإلهي للإله مين، "جد حور"، المبرأ.... "ارت حور ور"، المبرأ ابن الذي يحمل نفس اللقب "با شرى" (ابن ؟) ذى اللقب المشابه "با دي إس واج"، وأمه هى "تا خاع"...."[٢٥].

وتوجد لوحة نخت حور من الأسرة ٢٦: وهي لوحة من الحجر الجيرى، تبلغ مقاساها ٥. سم طولا و٣..٥ سم عرضا وهي محفوظة برقم (41.3) 1.1.a.6688 بمتحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو وتحمل رقم ١١٧ في ترقيم صور مطبوعة المتحف. ويعود تاريخها لمنتصف الأسرة ٢٦ ومصدرها غير مسجل ولكن بدون شك من إدفو من جبانة الحصايا[٢٦]. (صورة رقم ٧)

النص والترجمة

A – B)Bḥdt

C) ḥr k3 m33 …? Rsy? Mḥw ? Wsir Wn – nfr ḫnty Imntt nb 3bḏw Imntt ḥs (.f) Nḫt – ḥr

D) 1- ḏd mdw in ḥm – nṯr Wsir ḥm – (nṯr) ḥr – nwbt ʿkw 2- tyt sš tšt ḥr ḥrnw? 3ḥr 3- Nḫt m3ʿ – ḫrw s3 n mi nn p3 šri st 4- It iṯ? (twice) mwt ? wʿ ? tw m ḥtp ? 5- šty wbn n m nw pt m – di.k h 6- b.sn t3 sšp.tw imy – dw3t 7- m ḥʿʿ Imntt ḥr.tn 8- n.k ḥtp(.k) ḥr st.k nt M3nw 9- ….? M 3ḫt Imntt mt pt 1.- ḳdt mʿnḏt.k m ḥʿʿ.

E) 1- ḏd mdw in ḥm – nṯr Wsir ḥm (- nṯr) ḥr – nwbt ʿkw 2- tyt sš tšt ḥr ḥrnw 3 ḥr Nḫt 3- m3ʿ – ḫrw s3 n mi nn ḥm – nṯr Wsir 4- Pḥt ? – tpy ? nṯr – s3ḥ ? ḥm – nṯr(t) Ist ḥʿʿt 5- P3 šri Ist I wḏ ? ḥr.k m r n 6- Ist wbn Rʿ m nw pr n ii- 7- w ir.k sḳnn 8- ib.k m snḳw.f w3ḏ.k 9- ḥr pt Wḏ3t wr m s tʿ 1.- ….k mi….? nṯr –ʿ3 ḥr ḥry Iwnw.

أ – ب) بحدث

ت) الكتابة الرأسية: حور، الذي يقضي (حرفيا: يرى) في مذبحة الأرضـــين، ملك مصر العليا والسفلى أوزير ون نفر (الكائن الطيب)، إمام الغرب، سيد أبيدوس (العرابة المدفونة) فليمجّد (المدعو) "نخت حور" !

ث) الكتابة على اليمين: "١- تلاوة من أوزير (أي المتوفي) كاهن حـــور، كاهن الذهبية (حتحور ؟)، (المدعو) "عكو ٢- تيت" كاتب الإقليم، عضو النوبـــة الكهنوتية الثالثة "نخت ٣- حور"، صادق الصوت، ابن مثيله بسنيس (با شيرى إيسة – طفل إيزة – الباحثة) ٤- مرحبا مرحبا، بينما رسوت في سلام، (يا أيها) الأســـد الغامض ٥- المشرق من المحيط ! أشعتك تد- ٦- خل الأرض، وهؤلاء الـــذين في العالم الآخر يتقبلونك (يستقبلونك) ٧- بفرح، بينما (هؤلاء القاطنين في) الغـــرب، وجوههم ٨- نحوك (تستدير إليك)، عندما تقّر نفسك في مكانك الخاص بجبال مانو ٩- في الأفق الغربي للسماء ١٠- (و) طاقم قاربك في حبور".

ج) الكتابة على اليسار: "١- تلاوة من أوزير (المتوفي) كاهن حور، كاهن الذهبية (حتحور ؟) "عكو ٢- تيت" كاتب الإقليم، عضو النوبة الكهنوتية الثالثـــة

"نخت حور" ٣- صادق الصوت، ابن مثيله، كاهن أوزير ٤- الذي في مقدمة خيمة المعبود، كاهن إيزة العقربة ٥- "با شرى إيزة": المجد لك في فم ٦- إيزة، عندما يشرق رع في وسط الماء ٧- لقد خلقت عندما صورت (حرفيا: رسمت) نفسك ٨- عبر أشعته وخلالها ؟ (قلبك بأشعته، وتعبر - الباحثة) ٩- السماء (مثل) واجيت العين العظيمة في ١٠- مقبرتك مثل الأسد، المعبود العظيم القاطن أونو (هليوبوليس)"".

ولعل أهم ما يلفت النظر فى هذه اللوحة مايلي:

ذكر على اللوحة ألقاب قديمة للمعبود حور فهو "من يوقف المذبحة" وربما كان هذا استدعاء لوضع بدائي يشبه الوضع السياسي غير المستقر في تلك الفترة. اللقب ذاته كان جزءا من ألقاب أوزير كملك وكان ينطق في العصر الروماني "حاربشوت".

في السطر الرابع من النص الموجود على اليمين توجد لفظة "مرحبا" التي تكررت مرتين وهي ترنيمة معروفة للشمس وتبدا بها ترنيمة تعرف باسم "تعبد إلى رع في الفجر".

في السطر الرابع من الكتابة على اليسار يوجد لقب "المقدم في خيمة المعبود" وهو لقب لكاهن محلي لأوزير.

في السطر الخامس من الكتابة التي على اليسار توجد جملة المجد لرع في فم إيزة، حيث ينظر لها هنا كربة للماء تبتلع الشمس ليلا ثم تقذفها من فمها بقوة عند الفجر.

في السطر العاشر ذكر الأسد القاطن في أيونو على اعتبار أن الشمس كانت توجد بصورة الأسد أحيانا. (وربما في إشارة لأبي الهول؟)

ظهر طاقم قارب الشمس كاملا عندما صحبه الملك "توت عنخ آمون" وظهر فى ذلك الرسم المعبودات حورس وآتوم وشو وتفنوت وجب ونوت وأوزير

وإيزة[٢٧] وهذا هو الطاقم النهارى للقارب والذى لم يوجد به أحد أهم أفراد الطاقم وهو المعبود ست الذى يقوم بقتل الثعبان عبب أو أبوفيس كل يوم والـــذى يحـــاول ابتلاع الشمس ليمنع ظهورها ليسود الظلام العالم ولكن بقتله تشرق الشمس كـــل صباح فهو هنا الفرد الأساسي فى الرحلة الليلية. وهذه الرحلة الليلية فى العالم الآخر كانت موضوعا لكتابين أحدهما "كتاب البوابات Book of Gates"، وكتـــاب "من أو ما هو هو موجود فى العالم السفلى" والذى يسمى باللغة المـــصرية القديمـــة "أمدوات" *M dwꜣt*.

ورغم أن نص لوحة المدعو بتاح إم حات من الأســـرة ٢٦: لا يبعـــد أن يكون نصا جنازيا عاديا إلا أنه يحمل فى طياته الكثير من المعلومات المفيدة لموضوعنا.(صورة رقم ٨)وهي لوحة من الحجر الجيرى، تبلغ مقاساقا ٢١,٥ سم طولا و٣٤,٥ سم عرضا وهي محفوظة برقم (4129) 38 1.1.a بمتحف بوشـــكين للفنـــون الجميلـــة في موسكو وتحمل رقم ١١٨ في ترقيم صور مطبوعة المتحف.

ويعود تاريخها للأسرة السادسة والعشرين ومصدرها غير مسجل وربما مـــن سايس، ويغطيها لون يميل للبنى. وقد صنعت تماثيل لإخوة المدعو "بتاح إم حات" – أو "بتاح محس" طبقا للمؤلفين – وكانوا يقطنون سايس وهم "جم إن إف بـــاك" و "نخت سوبك"، ويبدو من الألقاب المحفورة على اللوحة أن هذه العائلة كانت تشغل مراكز كهنوتية في سايس. والجزء الموجود من اللوحة هو بدوره جزء مـــن أســـفل اللوحة وبه نص من خمسة أسطر تتجه من اليمين إلى اليسار بنقش غائر منفذ بصورة خشنة.

النص والترجمة

1) ḥtp di nsw Ptḥ skr Wsir nṯr ꜥꜣ nb Rwstꜣw[.............] wꜥb mḥt ꜥnḫ

2) nṯr im n kꜣ n imꜣḫw ḥm – nṯr Imn… šps mꜣꜥ –ḫrw pn sꜣ n

3) P3 di Wsir m3ᶜ – ḫrw ms n nb(t) –pr Mry – Nt – It.s m3ᶜ(t) – ḫrw I wᶜbw

4) nb ᶜḳ m dšrt m Rwst3w m imyt pr – ᶜnḫ.tn nṯr – ᶜ3 m-ḏd

5) tn im3ḫ n nṯr –ᶜ3 (n) niwt.f ḫr nṯr – ᶜ3 nb ḥḥ Ptḥ m ḥ3t m3ᶜ – ḫrw s3 P3 di Wsir šps

" ١– قربان يمنحه الملك، (و) بتاح -- سكر – أوزير المعبود العظيم، سيد روستاو [ليتكرم بإعطاء قرابين تحتوى على خبز وجعة...وكل شيء طيب] (و) طاهر ومفرح (والذي تقوم عليه) حياة ٢– المعبود والقرين المبجل كاهن المعبود آمون [بتاح إم ح] (بتاح إم حات كما ورد بالسطر الأخير) صادق الصوت ابن ٣– [بيتوسير] (با – دي – أوزير، أي عطية أوزير. الباحثة وكما ورد بالسطر الأخير أيضا) صادق الصوت، المولود لربة البيت "مرى نيت إيت.إس (أي: تحب المعبودات نيت أبيها)" صادقة الصوت، يا ٤– كل كاهن مطهر يدخل إلى الصحراء، وإلى روستاو (الجبانة)، وإلى داخل هذه المقبرة، سوف تحيون، وسينعّمكم المعبود العظيم طبقا لما ٥– تقولون: المبجل من المعبود العظيم لمدينته (المعبود المحلى) تحت المعبود العظيم، سيد الأبدية، (إنه) بتاح أم حات صادق الصوت بن با دي أوزير المحترم"

فنلاحظ أن:

كلمة روستاو كانت تطلق على جبانة الهرم الأكبر ثم صارت تعنى جبانة على العموم في سائر أرجاء مصر.

إذا صح التقدير وجاءت اللوحة من مقبرة سايس فمن الجدير بالذكر ملاحظة أنه يوجد لآمون مركز للعبادة داخل معقل الأسرة الساوية التي تتخذ المعبودات نيت حامية لها.

نلاحظ في نهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع النداء الموجّه للأحياء المارين باللوحة والمقبرة لذكر نعوت المتوفي الحسنة وهو ما يسمي نداء للأحياء

ونــدعو الفاتحــة نقرأ مثلما والمتوفي للدعاء التالي ويثاب.*Appel aux Vivants* للمتوفين عند المرور على الجبانات وهو أمر إلهي على لسان رسوله الكريم (صلى الله عليه وسلم)، ولكن الطلب المصري القديم والإلحاح عليه ربما يشير لأصل سمــاوي مفقود عن الفكرة ذاتها.

نلاحظ الترتيب المعكوس للمرور على المقبرة فالمفروض المقبرة في الجبانة والتي هى بدورها تقع في الصحراء.

في السطر الخامس يذكر النص المعبود المحلى وهو حرفيا "المعبود المحلى لمدينته" وهو مثال يثير الفضول على تقدير دور المعبودات المحلية، فأي إله خاص بكفر من الكفور صار مثلا في العهود البطلمية والرومانية ليس بوصفه إلها عظيما فقــط بــل الأعظم، ولربما كانت مثل هذه اللوحات بداية هذا التعظيم.

لوحة غير مؤرخة من القرنة من عهد الملك بسماتيك للمدعو "بسموت" – الأسرة ٢٦:

صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيرى وهي محفوظة بالمتحف المصري تحت رقم ٢٧٤٧ ولقد وجدها "ماربيت" بالقرنة في أكتوبر من عام ١٨٥٨، وهي في حالة جيدة من الحفظ ماخلا السطر الأخير من النص والذي يوجد به كسر بسيط أسفل الجانب الأيمن، وتبلغ قياساتها ٥٣ سم طولا و٣٦ سم عرضا[٢٨].

اللوحة مستديرة القمة ويوجد أسفلها قرص الشمس المجنح مرســوما علــى خلفية حمراء، يهبط من القرص صلان مجنحان، بينهما تقرأ جملة رأسية منفرد مــن الكتابة "سيدة السماء *nbt pt* " وعلى يمين ويسار الصلين وأسفل قرص الشمس تقرأ الجملة المكررة " بحدت المعبود العظيم *Bḥdt nṯr ꜥ3* ".

تطور الديانة المصرية.

الجزء الأول:

يتكون ذلك الجزء من منظر تنقسم لشكلين متماثلين (يفصل بينهما خط وهمي) يعلو كل قسم علامة السماء مرة أخرى ملونة أيضا باللون الأزرق، يشتمل كل قسم على رجل يتوجه بالصلوات لأحد الأرباب كما يلي:

١- في المنظر على اليمين نرى شخصا واقفا يرتدي ثوبا طويلا شفافا ويضع جلد الفهد الكهنوتي على كتفه. أمام المتعبد مائدة قرابين *ḥtp* مكدسة بالقرابين المعتادة من الخبز والدواجن، وشرائح من اللحم وأيضا ثلاث أواني تطهير *iᶜb*.

تفصل المائدة بين المتعبد وبين المعبود آتوم رب عين شمس (هليوبوليس) الواقف وهو في هيئة بشرية وعلى رأسه التاج المزدوج، يمسك المعبود بصولجان القوة *W3s* وبرمز الحياة في اليد اليمنى، وهو يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها ذيل ثور وقميص يتصل بالأكتاف بشرائط، وحول جيده عقدا.

يوجد بأعلى المنظر نص في صفوف رأسية في مجموعتين متقابلتي الإتجاه يقرا كما يلي:

"1- ḏd mdw in (I)tm2- nb t3wy Iwnw nb pt "

وترجمته: " ١- تلاوة من آتوم ٢- رب الأرضين حاكم أون (هليوبوليس - عين شمس) سيد السماء ".

" 1- Wsir it – nṯr wᶜb n 2- Rᶜ tp pr Ptḥ ḥt3 3- pr Imn Bsmwt 4- m3ᶜ – ḫrw" وترجمته: " ١- أوزير(المرحوم)، الأب الإلهي، الكاهن المطهر (للإله) ٢- رع، كبير (كهنة) معبد بتاح لشرفة ؟ ٣- معبد آمون "بسموت" ٤- المبرأ (حرفيا:الصادق الصوت).

٢- المنظر جهة اليسار نرى فيه نفس الشخص وفي نفس الوضع التعبدي الذي يتوجه هنا بالقربى للإله رع حور آختي الذي يحمل هيئة بشرية ولكن برأس الصقر الذي يعلو قرص شمس كبير محاط بحية الكوبرا وبنفس زى آتوم السابق وصفه

مع نفس شعائر الألوهية.و أيضا مائدة قرابين مماثلة للسابق وصفها ويوجد نص مصاحب للمنظر أيضا في صفوف رأسية في مجموعتين مختلفتي الإتجاه يقرأ كما يلي:

" 1- dd mdw n Rᶜ 2- ḥr – ꜣḫty nṯr – ᶜꜣ nbt pt" وترجمته: "١- تلاوة من رع ٢- حور آختي المعبود العظيم سيدة !! السماء"

وردت هنا تاء زائدة وهي تدل على المؤنث كما هو معروف وهي من الأخطاء الشائعة لهذه الفترة من الخلط بين المذكر والمؤنث والمادى والمعنوى.

" 1- ḏd mdw in Wsir it – nṯr 2- Bsmwt mꜣᶜ – ḫrw 3- ms (n) Ist Ittw" وترجمته "١- تلاوة من أوزير (المرحوم)، الأب الإلهي ٢- "بسموت" المبرأ (حرفيا: الصادق الصوت) ٣- المولود (من) "إيزة إتتو" "

الجزء الثاني:

يحتوي الجزء الأسفل من اللوحة على نصين بالخط الهيروغليفي في ثمان أسطر لكل منهم وذلك كما لوكان النص قد تم شطره بخط رأسى حيث تتقابل الكتابتين في المنتصف لتميز أحدهما عن الآخر وهما يسايران مناظر الجزء العلوي في الجزء الذي يشغله كل نص من اللوحة. إنهما صلاتين موجهتين للإله آتوم على الجهة اليمنى من اللوحة وللإله رع حور آختي على الجهة اليسرى لها ولغرض حماية المتوفي حيث حملت اللوحة ألقابه وسيرته.

١- النص على الجهة اليمنى، الصلاة الخاصة بالمعبود " آتوم "، واتجاه الكتابة هنا من اليسار إلى اليمين:

النص

" 1- dwꜣt (I)tm – Wsir it – nṯr wᶜb n Rᶜ tpy ḥwt 2- pr Imn ḥr sꜣ tpy wᶜb n Imnt ḥrt – ib – swt tpy sꜣ 3 nw (B 3- smwt) mꜣᶜ – ḫrw sꜣ mi nn tpy ḥm – nṯr mdw špss n Imn 4- (ᶜnḫ.f n ḫnsw) mꜣᶜ – ḫrw sꜣ ir.n n (Bsmwt) 5- mꜣᶜ – ḫrw ms (Ist – iit – sꜣ) mꜣᶜ(t) – ḫrw 6- ms n ḥꜣt – sp 28 n N –sw-bity ⊂⊃ (Psmṯk) 7- mꜣᶜ – ḫrw ir rnpt 99 ḏd.f nḏ – ḥr.k (I)tm 8- ḥtp – nṯr m ᶜnḫ(t) r šsp dwꜣt pr n wr ib d………………"

" ١- صلاة (للمعبود) آتوم (من) أوزير (المرحوم) الأب الإلهي، الكاهن المطهر للإله رع سيد حوزة / شرفة ٢- معبد آمون، رئيس الوردية، رئيس مطهرى (المعبودة) آمونت في وسط الكرنك رئيس الوردية الثالثة لأجل ٣- "بسموت"، المبرأ، نجل مثيله الخادم الإلهي للعلم الفاخر / القيّم للإله آمون ٤- (المدعو) "عنخ - إف - إن - خونسو" الصادق الصوت الإبن المولود من (حرفيا: المصنوع من) "بسموت" الصادق الصوت / المبرأ المولود من (السيدة) "إيزة - إيبت - سا" صادقة الصوت ٦- وقد ولد في العام ٢٨ (الثامن والعشرين) لملك مصر العليا والسفلى " بسماتيك " ٧- صادق الصوت، لقد بلغ العام ٩٩ (التاسع والتسعين) (من العمر) يقول: التحية لك (يا) آتوم ٨- (يا أيها) المعبود الطيب الذي يستقر في الغرب لينير الظلمات (أي: العالم الآخر) من أجل ذلك القلب الذي لم يعد له وجود (أي: المعبود أوزير)"

٢- يوجد نص على الجهة اليسرى، الصلاة الخاصة بالمعبود " رع حور آختي "، واتجاه الكتابة هنا اليمين من إلى اليسار ولكن يلاحظ أنها تشتمل على تضخيم لألقاب المتعبد :

" 1- dw3t Rᶜ – Wsir it – nṯr wᶜb pr Rᶜ 2- tpy ḥwt pr Imn ḥr – sᶜ tpy n wᶜbw n Imnt ḥr s3 tpy n s3 3 nw imyt 3pd n.f pr Imn ḥr s3 3 nw (Bs 4- mwt) m3ᶜ – ẖrw s3 ḥm – nṯr Imn m Ibt sw5- t tpy ḥm – nṯr mdw špss n Imn wᶜb Rᶜ tpy – ḥwt pr – Imn 6- wᶜb n Imnt ḥr Ibt swt s3 tpy s3 3 nw imy – r (ir) šnw n Mwt wr(t) 7- nb(t) Išrw ẖᶜk n ẖnsw p(3) šry ᶜ3 tpy Imn 8- (ᶜnẖ.f n ẖnsw) m3ᶜ – ẖrw ms nb(t) – pr (Ist iit n.i)"

" ١- صلاة للمعبود رع (من) أوزير، الأب الإلهي، الكاهن المطهر لمعبد رع ٢- رئيس الحوزة العلوية / شرفة معبد آمون، رئيس الوردية، كبير كهنة مطهرى (المعبودات) آمونت ٣- خلال الوردية، رئيس الوردية الثالثة (للكاهن) في سهرة لمعبد آمون في الوردية الثالثة لأجل "بسـ٤ـموت" الصادق الصوت، نجل خادم المعبود آمون في الكرنـ٥ـك كبير خدم المعبود لعلم آمون الفاخر / القيّم، الكاهن

المطهر للإله رع، للحوزة العلوية / شرفة معبد آمون ٦- بوردية (المعبودات) آمونت في الكرنك، رئيس الوردية الثالثة، رئيس مصففي (معبد المعبودات) موت العظيمة ٧- سيدة إشرو، كبير حلاقين (معبد المعبود) خونسو، الإبن الكبير جدا (الإبن البكر ؟) لآمون (المدعو) " عنخ - إف - إن - خونسو"، الصادق الصوت، المولود من ربة الدار " إيسة إيبيت إن - أي / بمعنى المعبودات إيزة تأتي لى" ".

ومن نصوص اللوحة يتضح أنه بالنسبة للنص الأول - الموجه لآتوم):

حملت هذه اللوحة شخصية ذات منصب جديد ينضم لطابور التقاة الذين وهبوا للمعابد لوحات نذرية تحمل صلواقم وتضرعاقم للمعبودة المختلفة وقد قدمت بمناسبة بلوغ صاحبها العام التاسع والتسعون من عمره المديد - هذا على الرغم من تكرار ذكر نعتي " أوزير" و "الصادق الصوت" لكل الأفراد الموجودين باللوحة تقريبا واللتين كانتا دليلا على عدم وجود صاحبها على قيد الحياة، وربما قدم اللوحة أحد الأبناء أو حتي الأحفاد لذكرى الأب أو الجد، أو أن الأمر جاء ليغطى الفترة القادمة من عمر صاحب اللوحة والتي سيبقى فيها بالقبر منتظرا الخروج نهارا بعد البعث. فى السطر الأول ورد لقب كهنوتى باعتبار الشخص مسئولا عن شرفة المشاهدة أو التجلى بالجزء المسموح للكهنة بمراقبة السماء منها بالمعبد وهو " سيد حوزة / شرفة ٢- معبد آمون". وفى السطر الثاني ذكر" آمونت" ولا ندري هل هذا هو ذكر لرفيقة المعبود آمون فى ثامون الأشمونين ولقب يحمل بقايا تعبدات لها أم هو مجرد خطأ معتاد من الكاتب بوضع التاء لشغل الفراغ ؟

أما بالنسبة للنص الثاني الموجهة للرب رع حور آختي:

ذكرت في نهاية النص الوظيفة الخاصة بصاحب اللوحة والتي يتضح منها أنه يعمل كبيرا لمصففي للشعر والحلاقين بمعبدين مختلفين تابعين للثالوث الطيبي، ولربما كانت هذه هى المرة الأولى لورود مثل هذه الوظيفة على اللوحات مما يعني اتساع

دائرة واهى اللوحات للمعابد وشيوع التقليد الخاص بتقديم لوحات التعبد للمعبودة، وذلك على الرغم من افتقار النص المصاحب بشقيه لتلك الصلوات الحارة التي تقترب من الشعر المنظوم والتي قدمت للإله والتي ستورد الباحثة بعض نماذجها في الصفحات اللاحقة بإذن الله والتي نستشعر فيها روح الصلوات الآتونية للملك اخناتون، وربما كان ارتباط صاحب اللوحة وذويه بخدمة معبدي آمون وبتاح هو السبب في الابتعاد التام عن نمط اللوحات الشبيهة نصوصها بالنصوص الآتونية.

بالنسبة لألقاب المعبودات فهنا عدة ألقاب مركبة ونعوت عرفت في العصر المتأخر مثل اللقب الوارد في النص المصاحب للمنظر العلوي الخاص بالمعبود "آتوم" ألا وهو كلمة *Iwnw* فهو اسم علم لمدينة هليوبوليس (عين شمس) كما نعرف وهي معقل عبادته فالأحرى هو ترجمتها على أنها الهليوبوليتانى أو المنتمي لعين شمس، وقد ذكر الدكتور رمضان السيد أنه لقب معروف داخل الأوساط الطيبية خلال الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين.

صار ذكر لقب الكاهن المطهر مجرد درجة شرفية لحامله في العصر المتأخر ولكن كونه اقترن هنا بوظيفة حلاقة وتصفيف الشعر فربما دل ذلك على ممارسة صاحب اللوحة لهذا العمل بالفعل، وذلك على الرغم من أن الكهنة في العصر المتأخر كانوا يسعون بدأب لتكديس الألقاب الفعلية منها والشرفية وكان لقب الكاهن المطهر أدناها مرتبة.

بالنسبة للقب *py ḥwt pr Imn* والذي ورد أكثر من مرة بالنص وصاحبته كلمة *ḥtꜣ* بأعلى منظر المعبود آتوم يدل على مكان بالمعبد فسره حديثا " كريجر"[٢٩] بأنه " الجزء المستخدم من المعبد لمراقبة السماء والكائن فوق الجزء الأمامي من المعبد " ولقد أورد المؤلف بمقالته نماذج عديدة لحاملي مثل هذا اللقب في صفحات رقم ٤٦٢ – ٤٦٣.

بالنسبة لذكر عام ميلاد صاحب اللوحة وهو العام الثامن والعشرون من حكم الملك " بسماتيك " ففي رأي " رمضان السيد " يجب ذكر كلمة *ms.n n* وليس كلمة *ḥ3t – sp* وذلك لتكرار ورود كلمة السنة { *rnpt* فهنا ليس الموضوع تأريخ اللوحة بالطريقة المعتادة بالذات في لوحات الهبات، ولكن لتأكيد السن التي بلغها صاحب اللوحة. وكان الوصول لسن التاسعة والتسعين يزيد الأمل بالوصول للسن المثلى عند المصريين القدماء، ألا وهو سن المائة وعشرة سنين، وعلى مدي التاريخ المصري القديم فقد حفظت النصوص نماذج لهؤلاء الذين بلغ بهم العمر سنوات مديدة مثل " نفر إير كا رع " من الأسرة الخامسة الذي بلغ التسعون من العمر، والملك " ببى الثاني " من الأسرة السادسة والذي ظل حاكما لمصر لمدة أربعة وتسعون عاما حيث ارتقى العرش وهو في سن السادسة تحت وصاية أمه ويشتحق أن تسجل سني حكمه كأطول حكم في العالم قديما وحديثا، وكذلك بلغ الوزير " أمنحتب بن حابو " من الأسرة الثامنة عشر الثمانين من عمرة بينما حكم الملك الأشهر " رعمسيس الثاني " سبعة وستون عاما وبلغ عمره عند الوفاة ثلاثة وثمانون عاما.

بالسطر السابع من النص الثاني يرد ذكر ابن بكر لآمون وربما يقصد هنا الإبن الكبير لكبير خدم آمون مثلا وسقط باقى اللقب من الكاتب وذلك لأن الأفراد لايوصفون بأنهم أبناء الأرباب ما عدا الملوك منهم.

كانت مهنة الحلاق لا تقتصر على التعامل مع الأحياء فقط، فقد وجدت نصوص جنائزية ذكرت الحلاقين ضمن الأشخاص المشتركين بطقوس الجنازة. وعموما فقد كان وجود الحلاق هاما بالمعبد حيث لم يكن الكهنة يزينون رءوسهم بشعر مستعار مصفف بطريقة فنية كما كان يتفق والطراز السائد، بل نراهم يحلقون رءوسهم، ولذا فإن حلاق المعبد كان موظفا من أهم موظفيه[٣٠].

لوحتين وردتا في بردية ظلامة بتيسى: (سليم حسن: ٢٠٠٠، ج ١٢،ص١٥٢-١٥٤)

أورد سليم حسن ترجمة لوحتين مدمجتين ورد ذكرهما في سياق بردية طويلة تحتوى على متن لقصة أحد رجال عهد الملك بسمثيك الأول هو "بتيسى بن عنخ شاشانق" الذي تسرد البردية قصة صراعه مع مدير السفن في إهناسيا. وقد كتب نص اللوحتين بالخط الهيراطيقي رجال بيت الحياة بناء على أمر بتيسى لتسجيل حقوق خاصة به، وورد ما تم نقشه على اللوحتين في الصفحتين ٢١ و٢٢ من البردية. وقد كانت اللوحة الأولى لتسجيل أحداث وقعت في العام الرابع عشر من عهد بسمثيك بينما سجلت اللوحة الثانية أحداث وقعت في العام الرابع والثلاثين من عهد نفس الملك. وكان أهم إنجازات بتيسى فيهما هو استصدار قرار بوقف تحصيل الضرائب من معبد " آمون رع صاحب الثغاء العظيم ". ويذكر سبب بذل الجهد فى هذا الأمر " وقد عمل ذلك ليحمي هذا المعبد، وأولئك الذين فيه لأجل أن يعملوا له بمثابة عجول في المرعى (قد يجوز أنه يعني أنهم يتمتعون بالحياة كما تتمتع صغار البقر في المرعى). " وتم ذلك بصيغة آمرة " لا تدع ضرائب تفرض على معبد آمون صاحب الثغاء العظيم أبديا وسرمديا – وذلك لأنه لم يدفع ذلك من قبل "، ثم يذكر ثواب من يحفظ اللوحة وعقاب من يدمرها بما يلي: " وأن الذي يقر هذه اللوحة سيكون له حظوة (آمون رع ملك المعبودات) باي(= الروح أو الكبش، وهذا الاسم للإله حريشف – أرسفيس، وكذلك آلهة أخرى في صورة الكبش، وقد كان الكبش الخاص بذلك له قرنين منبسطين في حين أن الكبش الخاص بآمون كان قرناه ملويين) واسمه سيصير طيبا، وسيكون ابنه في مكانه وبيته ثابتا على أساس. وإن من يهاجم هذه اللوحة (٦) سيكون قاطعا لذنوبه في الدائرة العظيمة (أي دائرة المحكمة التي يحاكم أمامها يوم القيامة) لأولئك الذين في اهناسيا (أي مجلس القضاة) وأنه

سيكون من نصيب سكين "حنب" (أي الحية المقدسة الخاصة بالفيضان في مقاطعة اهناسيا) القاطنة في نارف وابنه سيكون مختفيا وبيته لن يبقى بعد، ولحمه يؤخذ (٧) إلى النار ومأواه أتون أوزير في مكك (مكان مظلم) واسمه لن يكون بين الأحياء أبدا". ونص هذه اللوحات يوضح الآتي:

تحوى هذه القصة لمحات من الحياة أثناء الأسرة السادسة و العشرين وذكر لبعض رجال ذلك العصر والتصارع على المناصب، وفيها يبين وجوب دفع المعابد للضرائب والتي تراكمت هنا على مقصورة محلية للإله آمون رع الذي دعى "صاحب الثغاء العظيم" حتي كاد المعبد يئول للخراب بسبب ذلك. ويتفاخر صاحب اللوحة بأنه استصدر مرسوما بإعفاء المعبد من دفع تلك الضرائب وسجل ذلك على اللوحة حتي لا يطالب جامعو الضرائب المعبد بعد ذلك بشيء منها.

خلط كاتب اللوحة بين الكباش الخاصة بالمعبودات مما يدل على الجهل الواضح، وذلك على الرغم من أنه من كتاب بيت الحياة مما يوحي بانحدار المستوى التعليمي وتعقد وتعدد صور تجسيدات المعبودات الذي اربك حتي حفظة كتبهم المقدسة فما بالنا بالأجانب المقيمين في الشمال والناس العاديون، ولكن عزائنا أن صاحب اللوحة يبدو من اسمه أصله الليبي الواضح وانتمائه بصورة أو بأخرى لبيت الششانقة ووجوده في مسقط رأسهم ومقر قوتهم في اهناسيا.

ورد الغرض الأساسي من اللوحة ثم تبع ذلك صيغتي البركة لمن يحفظها واللعنة لمن سيهاجمها وذلك حرصا من صاحب اللوحة على تنفيذ الإعفاء الضريبى للمعبد دون مساس ولأطول فترة ممكنة وهي الطريقة التي اعتادها المصريون القدماء في حفظ اللوحات بهذه الصيغ التي تحمل في رأيهم ردعا كافيا لمن يحاول تدمير اللوحة بأي صورة.

لوحة غير مؤرخة بعهد ملك معين للمدعو " باي سا إيحوي ":

حوت هذه اللوحة تفاصيل دقيقة لما يحبه المصريون القدماء من المعبودات سواء من امتداد حياتهم على الأرض وطلبهم لاستمرار حياتهم بعد الموت.أقام اللوحة الكاتب الملكي "باي" ابن "إيحوي"، وبالنسبة لتاريخ اللوحة ولغياب الخانات والأسماء الملكية فيصعب ارجاعها لتاريخ معين، ولكن طبقا للنص وأسلوب الكتابة فيمكن وضعها في فترة الازدهار الفرعونية وتقريبا ماقبل أو في الأسرة السادسة والعشرين[٣١].

لايحتوي الجزء الثاني إلا على منظرين للتعبد للأسلاف، ويقدم القرابين أمام والديه "باي" صاحب اللوحة.

توجد المعبودة حتحور بالصف الثالث والأخير عند شجرة الحياة حيث توجه الماء الحى ليدي "باي" والذي دعى هنا " أوزير" علامة على وفاته.

على يمين هذا المنظر يوجد نص اللوحة ويتكون من عدة أسطر كما يلي:

النص

" ḥtp di Wsir - h̠nty – ꜣmnty nṯr – cꜣ nb ꜣbḏw rdi.f: prrt nbt ḥr wḏḥt.f m rʿ din t rʿ – nb wsḥwt.f nḏm pr m h̠nty.f / ḥswt.f n wn ḥr tꜣ sh̠ꜣ nfr h̠r rmṯ / m-h̠t rnpwt iwt.sn ḏdyt m ʿnh̠ / r ꜣwt ib ḏfꜣw sw ḥtp snw tpy ʿwy.fy / ʿḥʿ nfr kꜣwr h̠ft ḥr / nn sndt nn sḏm ḥrw / iꜣw h̠r ḥsw nsw ḥʿw rwd / n wn mnwt.f ḳrst nfrt m-h̠t kḥkḥ / spy r imꜣh̠(w) ḥtp ib n t mnw ṯʿw / tmm ib m mʿ h̠rt – nṯr / prt m ḥr ʿnh̠y rh̠(y)t pꜣ m r pr.k / sšp m-pꜣḥ ḥr h̠ꜣt n Wn-Nfr "

"قربان يعطيه أوزير، المقدم على الغرب، المعبود العظيم، رب أبيدوس، فليعطى: كل مايخرج على مائدته في اليوم لكل يوم، والأنفاس الحلوة الخارجة منه / أفضاله من أجل هؤلاء الكائنين فوق الأرض، سمعة طيبة عند الناس / تتوالى السنون، له الثبات في الحياة / بسعادة (حرفيا: بقلب منشرح)، أشياء ممتازة ومأكولات تستمر على يديه / حياة سعيدة، وامدادات أمامه(٥) / بدون خوف، لا يستمع للرعب / يصل للكهولة في أنعُم الملك، أعضائه قوية / لايمرضه شيىء (بدون أمراض)، دفنة

طيبة بعد الشيخوخة / يصل للمهابة، ينعم بالخبز والماء والهواء، ينعم قلبه في معية رب الجبانة / يخرج بروح حية، يكون بشرا بمشيئتك (حرفيا: بخروج قولك)، يستلم ما يخرج في الحضرة (و) على مذبح ون – نفر (أوزير) "

التعليق:

قدم "پاي" اللوحة بنفسه على مايبدو حيث أن تمنى العمر الطويل والأمنيات الأخرى الموجودة بالنص لا تصدر إلا من شخص حي، وعلى الرغم من أننا نقابل في أحد النصوص الثلاثة وصفا لپاي بأنه "صادق الصوت" *mꜣꜥ - ḫrw* ونحن نعرف أن هذا الوصف يطلق على الموتى ولكن قد يحوزه الأحياء أيضا وهذه اللوحة دليل على ذلك.

كان واهب اللوحة متمسكا بلقب الكاتب وحريصا على عدم اختلاطه مع ألقاب الموظفين الشرفية المعتادة ففي المنظر بالصف الأول ذكر الجملة التالية: *sš nsw n nb.f sš nsw r ꜥ n nb tꜣwy* أي "الكاتب الملكي لسيده، الكاتب الملكي الحقيقى لسيد الأرضين ". أما بالصف الثاني فذكر وفي صيغة بسيطة *Wsir sš r ꜥ (Pꜣy)* أي "أوزير الكاتب الحقيقى پاي". وفي الصف الثالث والأخير أنهى النص بجملة: *sš nsw r ꜥ n ḫft ḥr* أي "الكاتب الملكي الحقيقى في الحضرة" وهذا لما يدل على المكانة الممتازة التي يحوزها الكاتب ويحرص على الزهو بها. وهذا يوصلنا لنقطة أن المصريين قد استطالت ألقابهم الشرفية وتعددت حتى ليؤكد الواحد منهم على اللقب الذي يحرص على إبرازه بكلمة "حقيقي" وكأن اللوحة ستتلى بالفعل كشاهد إثبات في صفه.

من حسن حظنا أن وجدنا أماني كاتبنا شبه كاملة، حياة طويلة، قوة تستمر حتي الوفاة، بعد عن المرض، لا متاعب، لا خوف، محبة المعبودات فضلا عن محبة الفرعون أيضا، كثرة من الأشياء اللازمة للوجود، ثم الدفنة اللائقة التي تمهد للمتوفي

حياة جديدة تعتمد على الأشياء المتوافرة بكثرة. ولكن الجانب الديني لتكريس اللوحة وللعبادة التي وردت بها لتوحي بأن متطلبات الروح أيضا وكذلك الجوانب الضميرية لم تهمل جانبا حيث يطلب "پاي" من جهة أخرى أن يترك سيرة طيبة بين الناس، وأن يحوز على لقب المهيب / المحترم / المبجل *im3ḫ(w)* والذي سوف يكتسبه بالتمرس على الصدق وأن يكتسب كذلك أن يكون بعد موته من هؤلاء الـ *(rḫ(y))* على بوابة مقر أوزير.

لقد كان الرخيو "الأرواح الحية؟" يمثلون ذلك الجانب الذكي من بني البشر ويمكن أن نقول أيضا الأتقياء أو المتدينون. وكان يوجد في طيبة بوابة لعبادة الرخي والذين كانوا يصورون غالبا في حالة تعبد.

بالنسبة لأخطاء الكتابة فقد خلط كاتب اللوحة في السطر الأول بين كلمتي *swḥt* بمعنى بيضة وبين كلمة *t3w* بمعنى نفس أو ريح. وفي السطر السابع من النص اختلط عليه الأمر بين المخصصين *ḫ3t* أي مائدة قرابين و *wḫ* وهي طوطم قديم لمدينة قوص.

لوحة للمدعو با إنتي إو.إف عنخ صانع جعة من عين شمس / الأسرة ٢٦:

عثر على هذه اللوحة في سمك جدران مقياس الروضة مع كتل أخرى انتزعها بناؤو المقياس من مقابر موظفين ملكيين وحرفيين من الأسرة السادسة والعشرين المصرية القديمة، واللوحة مغطاة بنقوش جميلة من العصر الساوى وهي عبارة عن بلاطة من الحجر الجيرى مستديرة القمة، يبلغ ارتفاعها ١١..٥ سم وعرضها ٤٨ سم ومتوسط سمكها ١٥ سم. (صور أرقام ٩و ١٠)

يشغل القمة قرص الشمس المجنح ويوجد أسفله منظرا لتقديم القرابين غريب في تفاصيله، لقد تم تبجيل الثالوث الأوزيرى كما يلي:

"أوزير خنتي أمنتي، المعبود الكبير، سيد أبيدوس" *ḥtp di nsw Wsir ḫnty ȝmntt nṯr ʿȝ nb ȝbdw*

"حــور بن إيزة، بن أوزير" *ḥtp di nsw ḥr sȝ Ist sȝ*

" إيزة العظيمة، أم المعبود" *Ist wrt mwt nṯr*

ولكن، على عكس القواعد المعتادة في الرسم فإن هؤلاء المعبودات ممثلين بقامة عملاقة تتدرج من أوزيرأكبرهم حجما حتي إيزة وتعلو أشكال الثالوث على أشكال عابديهم كثيرا. يتقدم أمامهم رجل وامرأة حاملين قربانا وهم بالمثل ليسوا بالــصورة المعتادة حيث يرتدي الرجل إزارا قصيرا فوقه نقبة طويلة شفافة وهو حليق الرأس، ويحمل فوق كتفه جرة كبيرة يسندها بيد واحدة في وضع مألوف للحمالين وعلــق حبلا باليد الأخرى ليجر صندوقا على شكل مستطيل ذى أرجل عليه محتوياته متبعا لتقليد معروف جيدا في الفن المصري حيث تعرض محتويات الشيىء خارجه. فــوق الصندوق وعلى جوانبه إناء نبيذ وثمانية أكواب بيضاوية الشكل وتوجــد كــذلك قارورة لصب السائل المقدس و إناء النمست ذى الصنبور للتطهير، وترتدي زوجته التي تقف خلفه شال طويل ذى أهداب وتزين جيدها بعقد عريض وهي تقدم آنيــة صغيرة مغطاة بسدادة قمعية الشكل، إن هذا الرجل وتبعا للكتابة الموجودة هو: *ʿtḫ ḫȝy n Pr – Rʿ (Pȝ nty iw.f ʿnḫ)* "صانع البيرة لمعبــد رع" وزوجتــه *tȝ wrt* "تا ورت".[٣٢]

يوجد نص من سبعة أسطر مابين هذين المنظرين، منظر تقديم القربان و الأواني السفلية يقرا كالتالي:

النص

" 1- ḥtp di nsw Wsir ḫnty imntt nṯr ʿȝ nb ȝbdw 2- di.f pr Bȝ.k r ḫn n(.k) r bw nb n mrrt.f sšp.k t 3- sntr ḳbḥ mw ʿtḫ – ḫȝy n pr Rʿ (Pȝ nty i(w).f ʿnḫ) 4- sȝ ʿtḫ – ḫȝy n pr Rʿ (Pn iw s-ʿȝ.s) [mwt.f] (Pn pȝ nȝ nṯrw) 5- rsi.s tȝ ʿḥʿt nȝ sḫpr – ḥʿb mḥt.s imy wnwt 6- Rʿ ḫȝ r šry n Bȝ.k

imntt.s iwnw i3b.s km ḫt p3 ḳ3 r [k]y 7- ...... nb(t) pr (šbn -m ḥt) stt (ns pr t3)"

" ١- قربان يعطيه الملك (قربان يعطيه) أوزير المقدم على الغرب، المعبود العظيم، سيد أبيدوس ٢- بعدا أن سبب أن تخرج روحك لتستقر فيكل مكان يبهجها، وأن تستلم الخبز ٣- (و) البخور، (و) الماء القراح (إلى) صانع البيرة لمعبد (المعبود) رع (المدعو) "با نتي إو إف غنخ" ٤- ابن صانع بيرة معبد (المعبود) رع "بن إو سعا إس" [أمه] " بن با نا نترو" ٥- جنوبها مقبرة (المدعو) "سخبر حعبي"، شمالها (توجد) حديقة ٦- رع (مقر) "خارا إن با ك"، غربها (مدينة) أون، شرقها (مقبرة) النسّاج "با قا را كي" ٧-... ربة المنزل "شبن محت" ابنة "نس بر تا" "

ونستخلص ربما من اللوحة النقاط التالية:

قدم صاحب اللوحة إناء من النبيذ بالمنظر الأعلى مع تصوير بيع أوان بأسفل النص وربما كانت هى أيضا قربانا يقدمه أو مجرد عرض لبضاعته وترويجا لما في قبوه من النبيذ والذي قام بتقديم القربان منه.

إن اسم معبد رع ربما يعود على هيكل للشمس في مدينة عين شمس أو على الأقل بالجزء المقدس منها والذي يشمل المعبد.

إن حالة الحرفي البسيط الممثل هنا أمام آلهته أثناء ممارسته لحرفته لم يتم تمثيلها إلا في العصر المتأخر الذي تنتمي له اللوحة والذي ظهر فيه ما يمكن أن نطلق عليه "ديموقراطية الامتيازات الجنائزية" حيث أعطيت للبسطاء حرية تقديم قرابينهم بأنفسهم للمعبودة مباشرة على اللوحات على الأقل حيث لا يخجل الواحد من الحرفيين من وضاعة مهنته وذلك مثل الزمّار أو حامل المياه وغيرها.

إن تعيين الحدود هو من صميم إهداء أرض كوقف للمعبد ولكن في نصنا الحالى فلا شيىء يشير إلى أرض توهب للمعبد تستدعى الحال ترسيم حدودها مع ما

يجاورها، ولربما أقام "با نتي إو إف عنخ" صاحب لوحتنا وقفيته على المكان الـذي يمارس فيه مهنته بجوار المعبد وقفا منها ذاتها يخصص لأوزير.

للوهلة الأولى يبدو تأريخ اللوحة شيئا صعبا فالأسماء الموجودة توجد في العصر الأخير من التاريخ المصري، ويدحض المستوى الفنى وطراز الكتابة الجيد فكـرة أن تكون اللوحة من عصر تال للعصور المصرية الفرعونية، وكذلك فإن شـكل الأواني المنقوشة على اللوحة توجد مثيلاتها في الأسرات من الـسادسة والعـشرين حـتى الثلاثين.وهناك تفصيلة أثرية تسمح بتحديد أدق لتاريخ اللوحة، فمنظر زوجة "با نتي إو إف عنخ" بملامحها الصارمة تتجه لمثالية الجمال الذي لم يعد يتمثـل في الرشـاقة الخاص بالعصور القديمة، ولكنه يميل للبدانة الخفيفة، وأكثر من ذلك فعلى العكس من القاعدة القديمة، فإن الساق التي تقدمت للأمام في مشيتها هى مـن الطـراز الأول النحيف بينما الفخذ من الطراز الثاني المائل للبدانة وذلك لأنه غير مرئى بالكامـل، بينما كان الرجل مصورا حسب القانون الفنى التقليدي من الجسم المتناسق النحيف إلى حد ما. ولقد ظهرت هذه الملامح الأنثوية في فن العصر الساوى كرد فعل مضاد لفظاظة الفن الطيبي وكما ذكر "ماسبيرو"(٢١) في وصفه لشكل أنثوى من تلك الفترة: "لقد احتفظ الفنان لهن بالشباب حسب تقاليد المدارس القديمة، ولكنهن لم يعـدن دقيقات الاستدارة، أو ذوات المظهر العذرى المحبب بشدة لهـذه المـدارس، لقـد أعطوهن نهودا ثقيلة، وخصرا بدينا،وبطنا منتفخا، وفخذا عريضا، والخطوة الثابتـة للأمهات منهن". ويظهر هذا الاتجاه في التصوير الخاص بالسيدة "تا ورت" لذا فإن الأسرة السادسة والعشرين هى العصر الملائم لتأريخ تلك اللوحة

إن حالة هذه اللوحة المتفردة ومكان العثور عليها لتثبت بالدليل القاطع وجود جبانة بعين شمس خلال العصر الساوى قد استخدمت موادها الأثرية في بناء مقيـاس النيل بالروضة. وهو شيء ليس بالغريب فمثلا الحجر المعروف باسم " حجر رشيد " هو فى الأصل مرسوم من الملك البطلمى " بطلميوس الخامس " – أبيفـانس، لمعبـد

كانوب، ومنطقة كانوب هي منطقة أبي قير الحالية في شرق الإسكندرية وكان يوجد بها معبد مصري، فليس بمستبعد نقل الحجر مع أحجار أخرى من معبد كـــانوب و منارة الإسكندرية القديمة إلى رشيد المجاورة عند بناء قلعـــة الـــسلطان المملـــوكي " قايتباى " فى رشيد لتكون مع نظيرتها في الإسكندرية استحكامات بحرية لصد الغـــزاة الأتراك الذين تواترت الأنباء عن قرب غزوهم لمصر، ودخل الحجر الـــشهير - الآن - فى صلب بناء قلعة رشيد ووجد فى حائط البرج الشمالي، وغير ذلك أمثلة كثيرة فى أرض مصر طولا وعرضا.

لوحات الهبات

لوحة العام الأول من عهد الملك أبريز – الأسرة ٢٦:

توجد هذه اللوحة في أحد محلات العاديات بالقاهرة، وترجع أهميتها إلى أنهـــا تلفت النظر لأحد مراكز العبادة قليلة الذكر وشبه المجهولة وهو الخاص بالمعبود "مين" في تل فرعون (نبيشة) ويعود تاريخها حسب النص المصاحب للعام الأول من عهـــد الملك " حعع إيب رع"(أبريز) من الأسرة السادسة والعشرين.

اللوحة مستطيلة الشكل تبلغ قياساتها ١٧ سم فيالعرض و٢٣ سم طولا و٧سم سمكـــا. وهـــي مكتملة فيما عدا بعض الخربشات في الأطراف والزوايا، ولقد صنعت اللوحة من الحجر الجيرى النـــاعم الذي عانى سطحه من الرطوبة بشدة.الجزء العلوي في حالة أحسن من الحفظ عن الجزء السفلى والـــذي يعطى انطباعا بأنها قد تم تثبيتها جزئيا في الأرض. تم نقش النص الهيروغليفي غائرا بشدة والذي تمـــددت أطرافة وانمحت حواف الحروف الخارجية بفعل المياه، ولذا فمن الصعب التأكد من الحروف بصورة يقينية. والأثر عموما في حالة متوسطة من الجودة ولكن يميزه وجود بعض التفاصيل في الأشكال[٣٣].

تم تقسيم اللوحة إلى جزئين. العلوي منهما يشغل تقريبا ثلثى المساحة. ويحوط به شكل السماء. أسفل ذلك وعلى اليمين يوجد ملك يرتدي نقبة قصيرة وعلى رأسه تاج مصر الـــسفلى وهو يقدم حقلا لتمثال المعبود المواجه له. ويمثل المعبود المعبود "مين" واقفا منتصبا علـــى قاعـــدة مستطيلة. غطاء رأس المعبود يحتوي على التاج ذى القمة المربع تدعمه ريشتان عاليتان، يتدلى من

خلف التاج شريط طويل يصل للقدمين. والمعبود هنا ملتحي ويرتدي عقدا عريضا تتدلى منه دلايتان متقاطعتان على الصدر ويسند بذراعه اليمنى المرفوعة خلف كتفه مذبة. توجدخلفه مقصورة ذات سقف قمعى الشكل وهي تسمي *sḥn* إن هذا البناء يعكس ولا شك البناء البدائي لمقصورة المعبود مين، وهو يظهر تباعا منذ الدولة الوسطى. قديتقدم هذا البناء بوابة أثرية، أمامها يقف بيرق يحمل قرنين مع لجام؟ مربوط إليهما، ويسمي بالمصرية *iw3t*

ثم نقش خراطيش الملك في عامودين فوق رأسه، وللدهشة فالكتابة تتجه عكس اتجاه راس الملك وتقرأ: *nb t3wy (ḥᶜᶜ ib Rᶜ) s3 Rᶜ (W3ḥ ib Rᶜ)ᶜnḫ ḏt*

أي "سيد الأرضين (حعع إيب رع)، ابن رع (واح إيب رع) له الحياه أبدا"

فوق وأمام "مين" يوجد عامود من النقش ممحو جدا:

ḏd mdw in Mn nb Imt nṯr – ᶜ3 nb pt

تلاوة من مين سيد إيمت المعبود العظيم سيد السماء"

النص

" 1- ḥ3t – sp 1 tpy 3ḫt di nfr nṯr nb t3wy n-sw-bity (ḥᶜᶜ – ib – Rᶜ) s3 Rᶜ nb ḫᶜ(w) 2- (… W3ḥ – ib – Rᶜ) ᶜnḫ ḏt mry Mn nb Imt 3ḥt st3t 5 r p(3) 3- …..nb...nṯr 4- ḥ.. 5-.. iw.w šᶜt r nḥḥ ḏt"

"١– العام الأول، بداية فصل الفيضان (شهر توت) أعطى المعبود الطيب، سيد الأرضين، ملك الوجه القبلي والبحرى (حعع إيب رع) ابن رع، سيد التيجان ٢– (واح إيب رع)فليعش أبدا، محبوب مين إيمه (نبيشة)، سيد الأرضين (هبة) بحقل من خمس أرورات لـ(معبد)..... ٣–.... المعبود العظيم..... ٤–.....ح... ٥–.... سيذبحون إلى أبد الآبدين "

في السطر الأول فإن العام الأول مشكوك فيه لأن الكتابة تكاد تكون غير مرئية وقد تحتمل القراءة العام الثاني أو حتي العاشر، وكذلك استخدام صفة *nb ḫᶜ(w)* "سيد التيجان" أو "سيد الظهورات" وهو نعت نادرا ماتم استخدامه خلال

الأسرة السادسة والعشرين وإن ظهر مرارا قبل وبعد تلك الأسرة وكان عادة مايوجد قبل الخرطوش الثاني للملك.

المعبود الموجود هنا هو المعبود "مين" سيد (إيمت) وهي عاصمة الإقليم التاسع عشر من مصر السفلى وتسمي الآن تل الفرعون أو نبيشة، وكما ترى "هيلين جاكيه" فإن هذه اللوحة هى أقدم أثر ورد عليه ذكر تلك العبادة لمين في شرق الدلتا، ولقد ورد ذكر هذا المعبود على حجيرة من معبد نبيشة ذاته وهي مؤرخة من عهد الملك "أحمس الثاني"– أمازيس، من الأسرة السادسة والعشرين كما تظهر ودائع الأساس الخاصة بهذا المعبد والتي اكتشفها "بترى"، وتوجد كذلك بقايا لوحة جرانيتية من نفس المعبد مكرسة للإله "مين رب إيمت" من الملك أمازيس كما ذكر "جريفيث" ويظهر فيها "مين" مع "باست سيدة إيمت"، ويوجد كذلك على عدة آثار أخرى من العصر المتأخر والروماني.

من المعروف أن المعبود مين في مقره الجنوبي هو "رب الصحراء" وهو هنا أيضا لايختلف كثيرا عن ذلك.

من الأخطاء المعتادة في كتابات العصر المتأخر ورود المخصصات المعنوية واستخدامها لتخصيص الأشياء المادية مثل استخدام لفة البردي كمخصص لكلمة الحقل بالسطر الثاني.

مساحة الأرض المهداة صغيرة إذا ما قورنت بهبات قدمت من نفس الملك لآلهة أخرى، ففي العام الرابع قدم الملك أبريز هبة ألف وستمائة (١٦٠٠) أرورا من الأرض مع الخدم والماشية وغيرها للرب چدو كبش منديس، وفي العام الرابع عشر قدم للربة "واجيت" هبة من اثنتي عشر أرورا. تظهر الهبة على بساطتها الاهتمام الذي أبداه ملوك العصر الساوى بآلهة الدلتا حتي ولو كانوا بسيطى الشأن قليلي الانتشار.

لوحة العام الرابع من عهد الملك أبريز - الأسرة ٢٦:

هى لوحة محفوظة بمتحف كوبنهاجن بالمجموعة المصرية منذ عام (١٩٢٩/٣٠)، وهي خاصة بهبة لمعبد، وتشير لمعالم طبوغرافية وتاريخية وهو مايجعلها على درجة من الأهمية، اللوحة صنعت من البازلت وهي مستديرة القمة يعلوها قرص الشمس الذي يتدلى من صُلين ويحط خط محزوز بالمنظر العلوي والنص بأكمله. المنظر العلوي ينقسم لجزئين بعامودين رأسيين من الكتابة يفصلان منظرين متماثلين للملك يتقدم بآنية إراقة على الجهة اليسرى من اللوحة، وبعلامة الحقل (على مايبدو من الصورة المصاحبة للمقال) في الجهة اليمنى، ويجرى النص من اليمين لليسار في أحد عشر عامودا رأسيا تحت المنظر ويفصل بين الأعمدة حزوز متساوية وقد نفذ النص بالنقش الغائر بكتابة هيروغليفية دقيقة التنفيذ، ويجرى النص كما يلي:

النص

" 1- ḥꜣt – sp 4 ꜣẖt ẖꜣ hrwẖr ḥm n ḥr wꜣḥ ib N sw – Bity Nbty nb – ẖpš ḥr nbw swꜣḏ – tꜣwy (ḥꜥꜥ ib Rꜥ) ⊂⊃ sꜣ Rꜥ (wꜣḥ ib Rꜥ) ⊂⊃ ꜥnḫ ḏt pꜣ ḏdw nb ḏdwt nṯr ꜥꜣ ꜥnḫ 2- šft ḥm ḥr.f rtꜥ dmyt Pꜣ grg Pꜣ ḏdw nb ḏdwt nsw ḥr m pꜣ tšt n nꜣ bwꜣt 3- ntt n tꜣ ḳꜥḥt ḥnꜥ ꜣḥt 16.. m ww.f ḥnꜥ rmṯ.f nb mnmnw.f 4- nb ẖtw.f nb m šꜣ m niwt ḥnꜥ rmḥ ḏꜣḏꜣ 2 ẖrt-hrw wnn.sn r srt 24. ꜥḳw.sn pr m 5- dmyt pn 2...... 12 ẖrt pnr? m dmyt pn irp ḥn 1 ẖrt-hrw in m kn= 6- =mt wꜣḏ mr mꜥt ẖt 1 Nsw-ḥr ntt im r ḥtpwt nṯr n (i)tf.f pꜣ ḏdw nb ḏdwt nṯr ꜥꜣ – ꜥnḫ 7- m šw? wn in m pꜣḥ n ꜥꜣ n mr.f ir ḥtpwt nṯr n)i(tf.f pꜣ ḏdw nb ḏdwt [nṯr ꜥꜣ – ꜥnḫ m imꜣḫw] ḏt 8- isft?.w ḥm (n) ḥr.f rtꜥt 2.4 ẖrt-hrw irp... ẖrt-hrw.........[r ḥtpwt nṯr n Wsir 9- rmḥ ḏꜣḏꜣ 1ḥrw .... ḥrw rnbt 5 ..... r ḥtpwt nṯr n 1.- Wsir – ḥꜥp nnt m ẖnw [m] pr 1 [n] ḥr....f ....tt... r tnw p... ꜣ... nw.n "

" ١- العام الرابع الشهر الأول من فصل الفيضان [اليوم ١] في عهد جلالة حور " واح إيب "، ملك الوجه القبلى والبحرى، السيدتان " نب خبش "، حور الذهبى " سواچ تاوى – أي مسبب اخضرار الأرضين " (حعع إيب رع) بن رع (واح إيب رع) معطى الحياة أبديا محبوب الكبش سيد چدوت (منديس)،

المعبود العظيم العائش، محبوب؟ ٢- جلالة حور ؟ داخل مدينة " با جرج با چـد رب چـدوت نس سو حور في تشت هذه الخاصة بمدينة بوات ؟ ٣- والـذين في مدينة قعحت (الصندل) مع حقل من ١٦٠٠ أرورا بحيواناتها وناسها، كل ماشيتها، ٤- كل أشيائها، وكل من القرية (المدينة مع) أوزة " رمح " كل يوم ليـصلوا مـن الأوزات (لعدد) ٢٤. يدخلون المعبد في هذه ٥- المدينة. (و) ٢... كيلة شـعير و ١٢ أردب سنويا من القرى التالية، جرة نبيذ " حـن " كل يوم من واحة " كنم " (الخارجة)٦- من المدينة والأخضر العظيم (البحر) لإعطاء نخت نسو حور من التي هناك لإرضاء المعبود لوالده با چـد رب چـدوت المعبود العظـيم العـائش ٧- عندما كان هناك في حضرة العظيم محبوبه ليرضي المعبود لوالـده بـا چـد رب چـدوت [المعبود العظيم العائش في التبجيلات] للأبد ٨- وأمر خادم حور بتقـديم ٢.. (من) خبز " ودن " كل يوم، ونبيذ " إرب "....لكل يوم [وإلى؟] أوزير ٩- (وفوق ذلك) أوزة " رمح " كل يوم من أيام النسيء الخمس..... إرضاء ١٠- أوزير – حابي الذي في المقر في بيت حور الخاص به... الذي... رتنو.. بـ..[رتـ]نو لنسو حور، اسمه الجميل (بسمتيك)، الطيب القلب، بن " إيو.إف رر " لإرضـاء المعبـود القاطن فيه ليعمل له إعطاء الحياة "[٣٤]".

لوحة العام الثالث عشر من عهد الملك أبريز – الأسرة ٢٦:

إن موضوع اللوحة رقم JE ٧٢٠٣٨ والتي اشتراها متحف القاهرة مـن أشمون هو هبة من الأرض قدمت للثور "أبيس" في العام الثالث عشر من حكم الملك أبريز. ولقد صنعت اللوحة من الحجر الجيرى طولها ٤٦سم، وعرضـها ١٩سـم، وسمكها عند القاعدة ٢. سم تقل من أعلى حتي تصل إلى سم ٩ سم. خلفية اللوحة غير مجهزة بل خشنة لأنها على ما يبدو كانت معدة للتثبيت في جدار[٣٥].

الجزء العلوي من القمة المتديرة يشغله قرص الشمس المجنح اسفل ذلك يقـف الملـك مرتديا على رأسه تاج الجنوب وهو يقدم العلامة الهيروغليفية 𓇏 التي ترمز للحقـل إلى الثـور

المقدس "حابي ". يرتدي الملك نقبة قصيرة والجزء العلوي من الجسد مع التاج يمثلان جزء أطــول من الوسط والسيقان مما يوحي بعدم مهارة منفذ اللوحة وقد نفذ النقش الخاص به بــدق شــديد الغور.

أمام الملك يتقدم من اليسار الثور أبيس وقد نفذ بنسب رشيقة بنقش بارز خفيف. وتوجد طبقة من المغرة الصفراء حفظت في أماكن عديدة من اللوحة تلون بصورة متــساوية شــخوص المنظر وعلامات النقش. يلي ذلك ثمانية أسطر من الكتابة تقرأ من اليمين إلى اليسار.

النص

" 1- ḥ3t –sp 13 ẖr ḥm n-sw-bity (ḥ‘‘ – ib – R‘) s3 R‘2- (W3ḥ – ib – R‘) ‘nẖ ḏt ḥḥ di.f 3ḥt i....3- (ḥp) mḥt p3 ‘ḳw wrš ḥtr (ḥ3t) 4- "P(3) di Ist pn (Wḥm ẖwt nty t3(š) 5- ditit 3ḥt t3 ḥp di.f mn.... 6- p3 nty iw.f dit mnw...7- iw nḥḥ ḏt š‘d k(wi)....8- iw.f š‘d.f "

"١- العام الثالث عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى (حعع إيب رع) ابن رع ٢- (واح إيب رع) فليعش لأبد الآبدين لقد أعطى حقــلا... ٣- لحابي (أبيس) شمال مدخل ؟ حارس الجياد ٤- (المسمي) "پـــا دي إيـــزة" (عطية إيزة) ابن "وحمو" الحامي لهذه... ٥- المنطقة تتعلق بحــابي والــذي ســوف يثبت... ٦- هذا الذي سيثبت (ذلك الأثر) ٧- إلى أبد الآبدين وسيقطّع.. ٨- سيقطعه."

الصيغة المعتادة لكلمة (جلالة) *ḥm* وردت هنا ناقصة حيث تم حذف نــون التخصيص وهو تقليد جرى العمل به في النصوص الساوية. كلمـــة *mḥt* بالـــسطر الثالث تحدد مكان الأرض التي هى محل الهبة ويسبق دائما علامات حدودها.

اسم "وحمو" أي المجدد الوارد في السطر الرابع كان يستخدم خلال الــدولتين القديمة والوسطى، ولم يعد يستخدم بعد الأسرة الثامنة عشر، بينما خــلال الأســرة الخامسة والعشرين فتم استخدامه كجزء من اسم " واحمنى آمون"(رانكة: الأسمــاء

الشخصية، ١٩٣٥، ص٦) وفيما تلاها أثناء العصر الساوى استخدم وحده مثل الحال في اللوحة موضوع الدراسة هنا كشغف مصرى للعودة إلى القديم.

يعرض نص اللوحة أسلوبا جديدا لم يكن معروفا في صيغ لوحات الهبة: وهو الإعلان عن حماية المعبود الممتدة على الأرض، وورد ذلك في كلمة *ẖdyt* الموجودة بالسطر الرابع وهي توجد عادة في الكتابات الشعبية (الديموطيقية) والتي اعتبرها "جريفيث" تطورا للكتابة الهيراطيقية، ولكن النص هنا منقوش بالخط الهيروغليفي وبصيغة تحاول الرجوع للشكل القديم من الكتابات الكلاسيكية فهل صارت الصيغ الشعبية تدخل ضمنيا في النصوص بلا تحرج ؟.

لوحات من عصر الملك " أحمس الثاني"- أمازيس

اللوحة الأولى من العام الأول من عهد الملك أحمس الثاني – الأسرة ٢٦:

توجد هذه اللوحة بالمتحف البريطاني تحت رقم (BM 952)، وهي تعود للعام الأول من حكم الملك "أحمس الثاني" (أمازيس). صنعت اللوحة من الحجر الجيرى وأبعادها هى ٥٣,٨ سم طولا، و٣. سم عرضا، و٨ سم سمكا. وعلى الرغم من أنها مجهولة المصدر فإن تكريسها للإله "حور سيد حوت نسو *ḥr nb ḥwt - nsw* " ليوحى بأنها قد جاءت من الكوم الأحمر السوارس / شارونا وهو موقع على الشاطىء الشرقى للنيل على مبعدة حوالي عشرين كيلو مترا جنوب الحيبة[٣٦]

يوجد على اللوحة منظر عادي لتقديم القربان والهبة، القمة المستديرة للوحة تنتظم مع استدارتها علامة السماء ═ وتهبط من أطراف هذه العلامة خطوط مستقيمة لتحيط بالنص حتي أسفله. يوجد قرص الشمس المجنح تحت علامة السماء يكتنف قرص الشمس في المركز ثعبانا كوبرا.

أسفل ذلك يتوجه ملك لليسار مرتديا نقبة قصيرة وعلى رأسه باروكة محاطة بشبكة تمتد على الكتفين أو بعدها بقليل ويمكن رؤية الصل بالكاد على الجبهة

ويرتدي نقبة قصيرة، وهو يحمل بكلتا يديه العلامة الهيروغليفية الدالة على الحقـول ويتوجه بها إلى المعبودات الواقفة أمامه إلى جهة اليسار حيث نجد المعبود " حور سيد حوت نسو " بجسد آدمي وبرأس الصقر متوجا بالتاج المزدوج وبيمناه علامة الحياة وبيسراه صولجان الواس، تتقدم خلفة المعبودات " إيزة سيدة حوت نـسو " بشعاراتها المميزة.

فوق رأس الملك نعتا له بأنه " الملك الطيب، (خنم إيب رع)، فليعش أبدا "، بينما يعلو رأس المعبود و المعبودات اسميهما فقط. وتفصل مائدة قربان بين الملك و المعبودات عليها بعض القرابين من خبز وخلافه نفذت بصورة خشنة وبحزوز مثل باقي الشخوص والنصوص المصاحبة لهم وكذلك النص الرئيسى الموجود بين حزوز تفصل بين سطوره السبعة التي تقرأ في خط هيروغليفي خشن من اليمين لليسار كما يلي:

النص

" 1- ḥꜣt – sp 1 ꜣpd 2 ꜣḫt hrw 1 ḥm n – ḥr – smn – Mꜣʿt , Nbty sꜣ – Nt – spd – tꜣwy , ḥr – nbw 2- štp – nṯrw , N-sw-bity (ḫnm Ib Rʿ) , sꜣ Rʿ (Iʿḥ ms sꜣ Nt) [ʿn]ḫ ḏt mry ḥr – nb – ḥwt – nsw , hrw pn nfr #- ḥnkt ꜣḥt stꜣt 1. šw tꜣ šwt škk g hꜣp 4- sḏr m- pꜣḥ ḥr – nb – ḥwt –nsw tꜣ n ʿꜣt n(ḏd – ḏhwty iw.f ʿnḫ) sꜣ 6- (pꜣ –di – Ist) rsy n imyw šw tꜣ mḥ-tꜣ pꜣ stꜣt tʿ ḥw ? imntt n imyw 6- …… [iꜣbtt- n –imyw] šw tʿp w hnw m pꜣ ʿr ḏt m – pꜣḥ ḥr nb ḥwt nsw"

"" ١– العام الأول، الشهر الثاني (من) فصل الفيضان، اليوم الأول من حكم جلالة الملك "حور مثبت العدالة "، السيدتان " تأي سا نيت سبد تاوى " حـور الذهبى " ستب نثرو" (بمعنى المختار من المعبودات)، ملك مصر العليا والسفلى (خنم ايب رع)، ابن رع (إعحمس سا نيت)، فليعش أبدا، محبوب (المعبود) حور سيد حوت نسو في هذا اليوم الجميل ٣– (تم عمل) هبة لحقل من عشر أرورات من الأرض الجافة والتي تقع في المنطقة المزروعة من "شكك" ؟ لتمويل إضاءة مـصباح

٤- أمام حور سيد حوت نسو، تحت سلطة حارس بوابة حور، سيد حوت نسو (المدعو) (جد جحوتي إو.إف عنخ) ابن ٥- (با - دي إيزة) حده الجنوبي (هو الأرض الجافة، حده الشمالي (هو) حقل... [حدها] الغربي ٦-... [حدها الشرقي] الأرض الجافة والتي هى بالقرب من شجرة عر ؟؟ ٧-... إنها مقامة لأبد الآبدين أمام حور سيد حوت نسو ".

بالنسبة لذكر حقل "شكك" الوارد بالسطر الثالث من النص فقد رجح "ليهى" بأن هذا النبات يشبه نبات "كك" المذكور في النصوص المصرية القديمة والمرتبط بالمعبود أوزير وجغرافيا بمنطقة إهناسيا حيث دعى المعبود "أوزير" و المعبودات "نفتيس" وكذلك المعبودات "باست" بأنهم "الذين في وسط مزرعة ؟ (نبات) كك"، ولكون الكلمة قد وردت بخصص المدينة ⊗ فلربما كانت هى القرية الواقعة بالقرب من الحيبة. كما ورد في بردية ريلاند:

Papurus Ryland IX, 22/7 = Griffith, Catalogue of the Demotic Papyri, III, 425

تتضح أهمية اللوحة والتي تختص بتقديم عشر أرورات من الأرض الجافة في منطقة "شكك" للإله "حور" رب (حوت نسو) لإضاءة مصباح في معبده، والتي أوكلت إدارتها لأحد موظفي المعبد في تحديد حدود القطعة المهداة عن طريق وصف مايجاورها من أراض. وتجعل المقاطعة منشأ اللوحة هذه القطعة من القطع النادرة التي وردت من الجنوب بمثل تلك الهبات والتي لم تصادف الباحثة منها سوى لوحة أخرى قدمتها سيدة من الشمال من كوم الحصن من الأسرة الثانية والعشرين.

بغض النظر عن المعلومات التي أوردتها اللوحة فيما يخص موقع الهبة فهذه اللوحة هى واحدة من إحدي عشر لوحة معروفة من حكم الملك " أحمس الثاني " تؤرخ ثلاث أو أربع منها بالعام الأول من حكم ذلك الملك (١- اللوحة بمتحف برلين رقم ١٤٩٩٨ ربما من غرب الدلتا وتعود للشهر الثالث من فصل الفيضان.

٢- لوحة بمتحف اللوفر رقم ٢٩٨ C من هوربيط وتعود للشهر الرابع من فصل الحصاد ٣- اللوحة التي وجدها " هنرى ميكس" في أحد مخازن الكرنك، وإذا ماكانت قراءته للتاريخ الخاص بها صحيحة وكانت اللوحة طيبية الأصل فسوف يكون ذلك إضافة لقيمة هذا الأثر بلا شك، ولكن كون الهبة موجهة للربة "إيزة" ربة بوتو ينفي عنها الأصل المحلى الطيبي ؟؟ واللوحة الوحيدة المؤرخة بالشهر الثاني من فصل الفيضان هى لوحة إليفانتين والتي تجعل اللوحة الموجودة بالمتحف البريطاني محل الدراسة أقدم منها بخمس أشهر.

اللوحة تؤكد أيضا اعتلاء أمازيس للعرش بشكل موثوق منه حيث أن أول ذكر له كملك ورد على أدراج البردي هو من العام الثاني لحكمه، ولقد أوضح "جاردنر" (Gardiner, A.H.: JEA 31 , London ,1945, p. 17-2.):

أنه خلال العصر الساوى كانت لفظة (العام الأول ١) تعنى انصرام عام من يوم اعتلاء الملك للعرش، وعليه فإن (العام الثاني ٢) تبدأ مع يوم رأس السنة الجديدة. وبالقطع فلن يخالف " أحمس الثاني " ذلك النظام أو لنقل لن يشذ عنه، وعليه فيمكن افتراض أنه ولى الحكم أثناء فترة انتقالية للأسرات، وعلى هذا الفرض فإن الشهر الثاني من فصل "آخت "، اليوم الأول الذي يقع في العام الأول من حكم "أحمس الثاني – أمازيس" ليعني أن هذا الملك قد اعتلى العرش ولابد في الشهر الأول من السنة المدنية، وأن حكمه قد شغل العام بأكمله تقريبا.

اللوحة الثانية من العام الأول من عهد الملك أحمس الثاني – الأسرة ٢٦:

هى لوحة صنعت من الحجر الجيرى السميك، تبلغ قياساتها ٢٥ سم طولا والعرض ١٩ سم وهي مستطيلة وبدون مناظر. تحمل اللوحة نصا مكون من ثمانية أسطر نفذت بخشونة وعن طريق استخدام آلة حادة لعمل حزوز، ومن كل الآثار من

هذا الطراز التي وصلتنا من الدلتا تعد هذه اللوحة هي الأكثر اختصارا في الصيغ المكتوبة بها، والمهم فيها هو وجود التاريخ الذي يؤرخ اللوحة بالعام الأول لحكم "أمازيس"، وكذلك في اسم القطعة المهداة *inhi* ، وفي اسم المنطقة الموجودة بها – ألا وهي منطقة " مدينة العظماء " *Dmi n Wrw* ونحن نجهل حتي الآن أين تقع هذه الضاحية فيجب علينا العودة إلي السؤال (أين تم العثور علـى الأثـر؟)، وعليه فالأرجح أن يكون في المناطق المجاورة لبحيرة مريوط (Maspero 19.9, p. 86).

النص

" 1- ḥ3t-sp 1 3pd 3 Prt ⊂⊃ (ḫnm ib Rʿ) s3 Rʿ2- ⊂⊃ (Iʿḥ-ms) ʿnḫ dt ḥnk Iḥni itf 3- Wsir p(3) sḏ3wty n dmi nw Wrw-m-ḥtp 4- (w3ḥ Ib m 3ḫt) s3 (ʿnḫ-Bs-m-ṯks) 5- ms (Mwt nfrt) 3ḥt-st3t 6 wp.s py rsyt ?? n [.....] 6- w3 mḥ pr-išw3 imnt pr?? i3bt in [...]7- imt 6 iḥḫ3?? ḫ3bs mḥ Wsir di.k [.....] 8- [....] dim n isft.k iw.f isft šʿ ḏt "

" ١– العام الأول، الشهر الثالث، الفصل الثاني – برت – ⊂⊃ (خنم إيب رع)، ابن رع٢– ⊂⊃ (أعح مس – أحمس)، فليعش أبـدا. مقاطعـة إهـى (الصواب: إحنى)، الأب الإلهي ٣– لأوزير، حامل الختم لمدينة " العظماء في سـلام "،٤– مخلد القلب في بيت الأفق (الجبانة ؟) ابن عنخ بس إم ثكس، المولـود ٥– (من) مرت نفرت حقل (من) ست أرورات حدها الجنـوبي [...] ٦– والـشمالي الخارج من مدينة إيشوا، (حدها) الغربي (حدها) الشرقى معبد [...] ٧– في هـذه السنة شمال أوزير، يعطى لك [...] ٨– [...] يعطى الثبات وليذبح من يعتـدي للأبد ".

لوحة من عهد الملك "نكاو الثاني":

هى لوحة مصنوعة من الحجر الجيرى ومقوسة القمة، اللوحة محفورة بعنايـة غير معهودة في لوحات الهبة المألوفة لنا فقد نفذت الشخصيات بخطوط تحديد بطريقة التفريغ وتم تنفيذ تفاصيل معينة بنحت بارز خفيف داخل أطر غائرة، ولكنـها مـع

الأسف محفوظة بصورة سيئة: فالسطح الذي توجد عليه الرسوم يحمل آثار دقات متعددة، والجزء العلوي الأيسر والزاويتان الداخليتان محطمتان، والأسوأ من ذلك فإن البائع الذي كانت اللوحة في حوزته قد نشر الجزء السفلي منها ليمكن للوحة أن تقف ثابتة.

وفي حالتها الراهنة فإنها تصل إلى ٣٨ سم طولا و٣٠.٥ سم عرضا ويتراوح سمكها من ٥ إلى ٥،٥ سم. ومن الجدير بالملاحظة أن ظهر اللوحة مصقول بإتقان وكأنه قد أعد للنقش عليه فيوجد سطرين أفقيين محفورين بعناية بشكل حزوز تحدد فيما بينها ثلاثة أسطر متطابقة تماما أسفل الفراغ الذي يشغله المنظر على الواجهة(Corteggiani 1975 , p. 147-152).

إن الجزء العلوي الذي تحطم كل نصفه الأيسر تقريبا نقش عليه قرص الشمس المجنح تحف به حيتان وقد كتب تحته النص التالي بعلامات نقشت بعناية وعمق:

- أسفل قرص الشمس كتب اسم "معبد حور بحدت له الحياة" بحيث تحوط كلمة بحدت بالجملة من الجهتين.
- أسفل ذلك جملتان بنعوت لحور تشكل مع السطر السابق جمل طولية في أعمدة، وجمل عرضية في سطور بصورة جميلة كالتالي:
- أفقيا: "المبرقش الريش، المعبود العظيم – المبرقش الريش المعبود الطيب".
- رأسيا:"الخروج (الشروق) في الأفق، له الحياة مثل رع للأبد".

تحت القمة المستديرة فإن علامة السماء وصولجاني واس يحيطان بمنظر تقديم الهبة. على اليمين يرتدي الملك تنورة وعلى رأسه غطاء الرأس المعروف بالنمست وهو يقدم العلامة الهيروغليفية 𓇏 والتي ترمز للحقول للمعبودة الذين تفصلهم عنه مائدة صغيرة للقرابين فوقها إناء تقديم السوائل وزهرة لوتس. ويقرأ فوق الملك (*N-sw-bity (Wḥm ib Rᶜ) s3 Rᶜ (*

N k3w) ˁnḫ ḏt " ملك مصر العليا والسفلى (وحم إيب رع – مجدد قلب رع) ابن رع (نكاو – المنتمي للقرناء) فليعش أبدا ".

في مواجهة الملك يوجد الثالوث الطيبي: آمون وموت وخونسو ونلاحظ أن الثلاثة بأجمعهم ممثلين واقفين على قواعد وهو شيء معتاد بالنسبة لخونسو و يبقى شيئا نادرا بالنسبة لآمون وموت، ويمكن افتراض أنها تماثيل طقسية وعلى وجه التحديد مجموعة ثلاثية حيث يقف آمون وبجانبه وعلى يمينه موت كما يدل على ذلك موقع ذراعها الأيسر ويقف خونسو على يساره. وهم يحملون شاراتهم التقليدية من التيجان والصولجانات. وفوق المعبودات توجد الكتابة الآتية:

١. المعبود آمون: *ḏd mdw n Imn – Rˁ nb Ibt – Iswt* " تلاوة من آمون رع رب الكرنك.
٢. المعبودة موت: *ḏd mdw n Mwt wr(t) nb(t) Išr* "تلاوة من موت العظيمة سيدة إشر"
٣. المعبود خونسو: *ḏd mdw in ḫnsw* "تلاوة من خونسو".

ولا يسع المرء سوى الأسف على الحالة السيئة للنص الرئيسي في الجزء الأسفل، فالسطرين الأول والثاني النص فيهم مهشم،

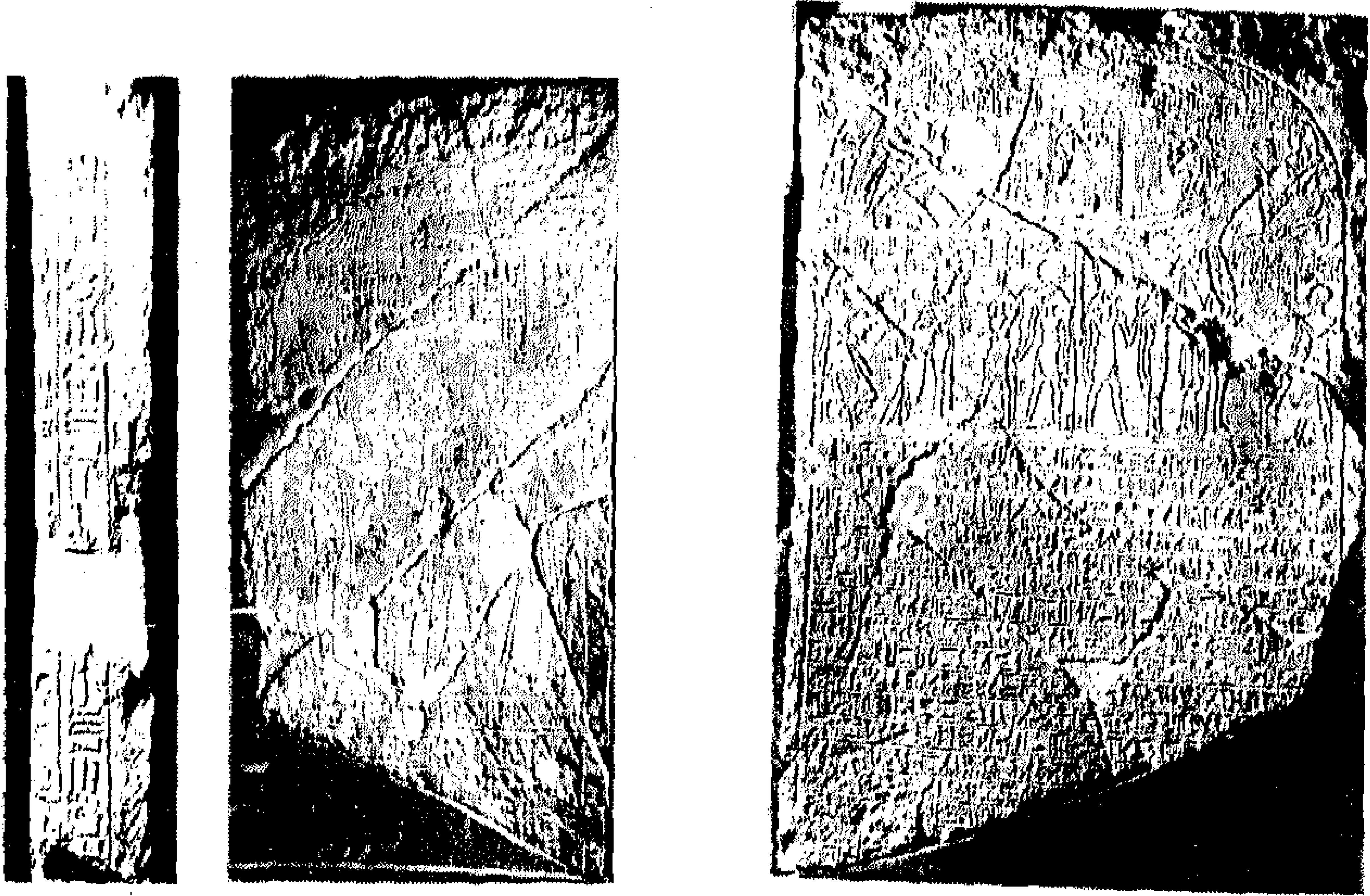
السطر الثالث:

إن العلامات التي مازالت ظاهرة لا تسمح بقراءة مؤكدة لها ورغم ذلك فإذا كانت العلامة الباقية موجودة بصورة جيدة وهي تمثل رجلا مستلقيا على الظهر فيمكن أن يكون رسما لكلمة *ḫ3yt* أي "كومة الجيف" والتي يمثل الرجل المستلقي مخصصا لها، فيمكن أن تكون ضمن صيغة اللعنة الذي يضمه نص اللوحة، وعليه فيمكن تخيل اللعنة بالإلقاء في كومة من الجيف.

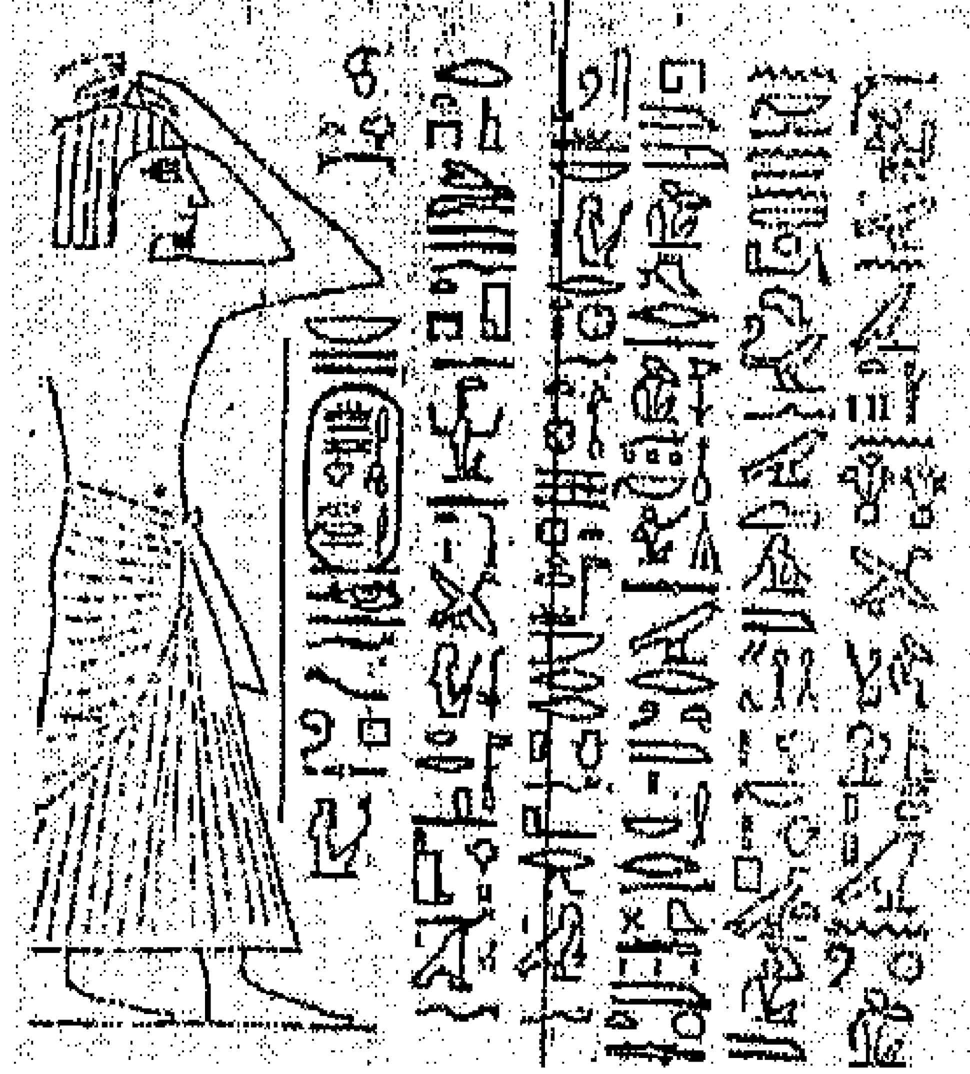
رغم أن غياب التأريخ قد يقلل من قيمة اللوحة إلا أنها يمكن أن تضاف لمجموعة لوحات الهبة باطمئنان نظرا للمنظر بالجزء العلوي الذي يقدم فيه الملك علامة الحقل للمعبودة.

يمكن نسبة هذه اللوحة للدلتا لسببين، الأول أن كل لوحات هذا الملك التي تم العثور عليها وجدت في الدلتا مثل لوحة أبي صير (بوزيريس) وبهبيت الحجارة وتـل البقلية كلها تقع في شرق الدلتا ويمكن أن تكون لوحتنـا ذات مـصدر تانيـسى. والسبب الثاني أن الثالوث الطيبي قد تم تعميم عبادته عن طريق الكهنـة الطيبـيين للشمال للاستحواذ على خيرات المعابد الشمالية فضلا عن معابد الجنوب الكـبرى وتوجد آثار عديدة من الدلتا تحمل الثالوث الطيبي كمستفيد من الهبات.

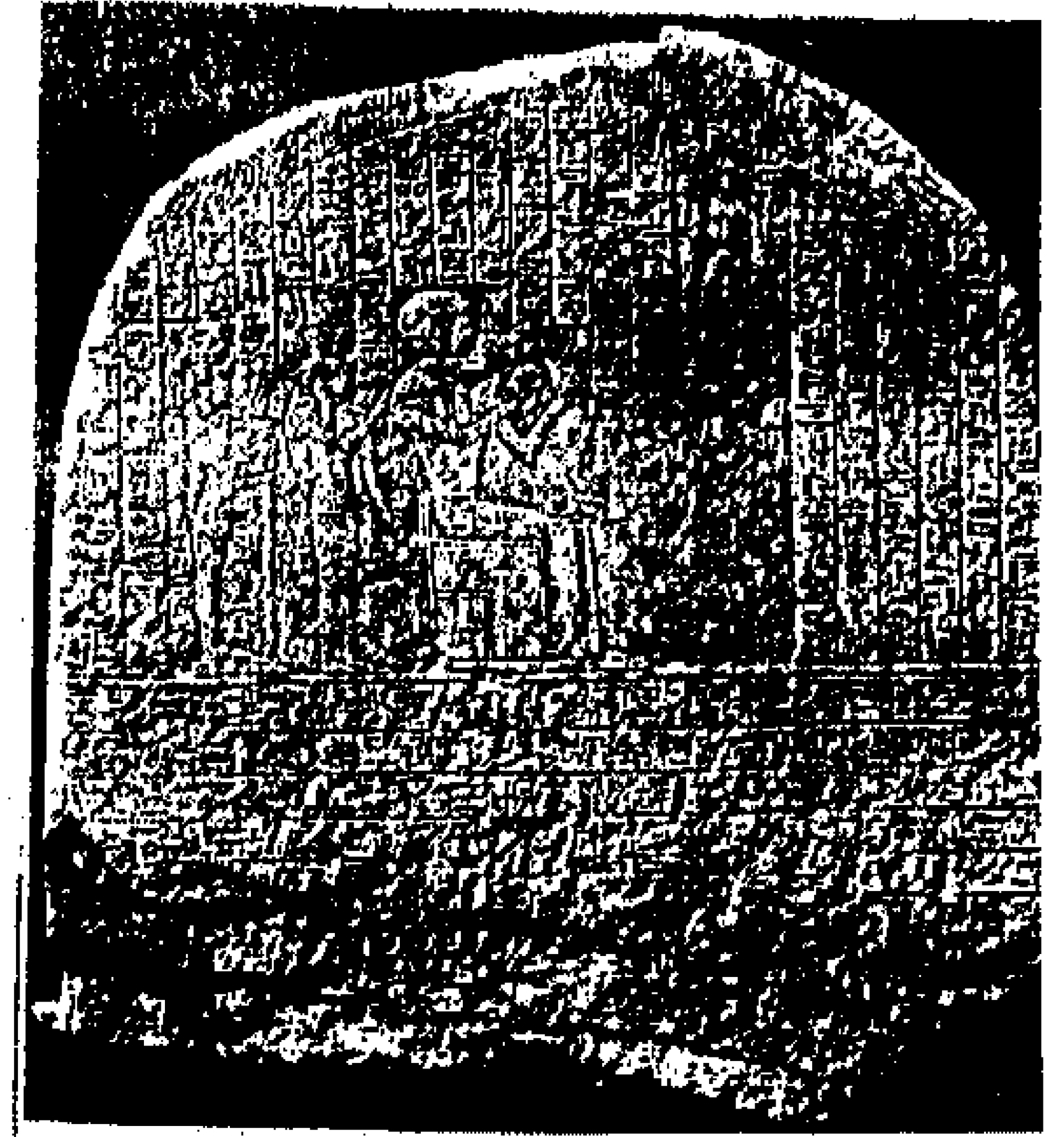
اللعنة تضمنت صورة جديدة لما يستقبحه المصريون القدامى وهو ما سيكون جـزاءا عادلا يعاقب به المعتدي على الوقف وذلك بإلقائه في كومة من الجيف، مما يوضح أنفة المصري المتحضر آنذاك من القذارة حتي ليعتبرها جزاءا إلهيا يقع على المسيء.

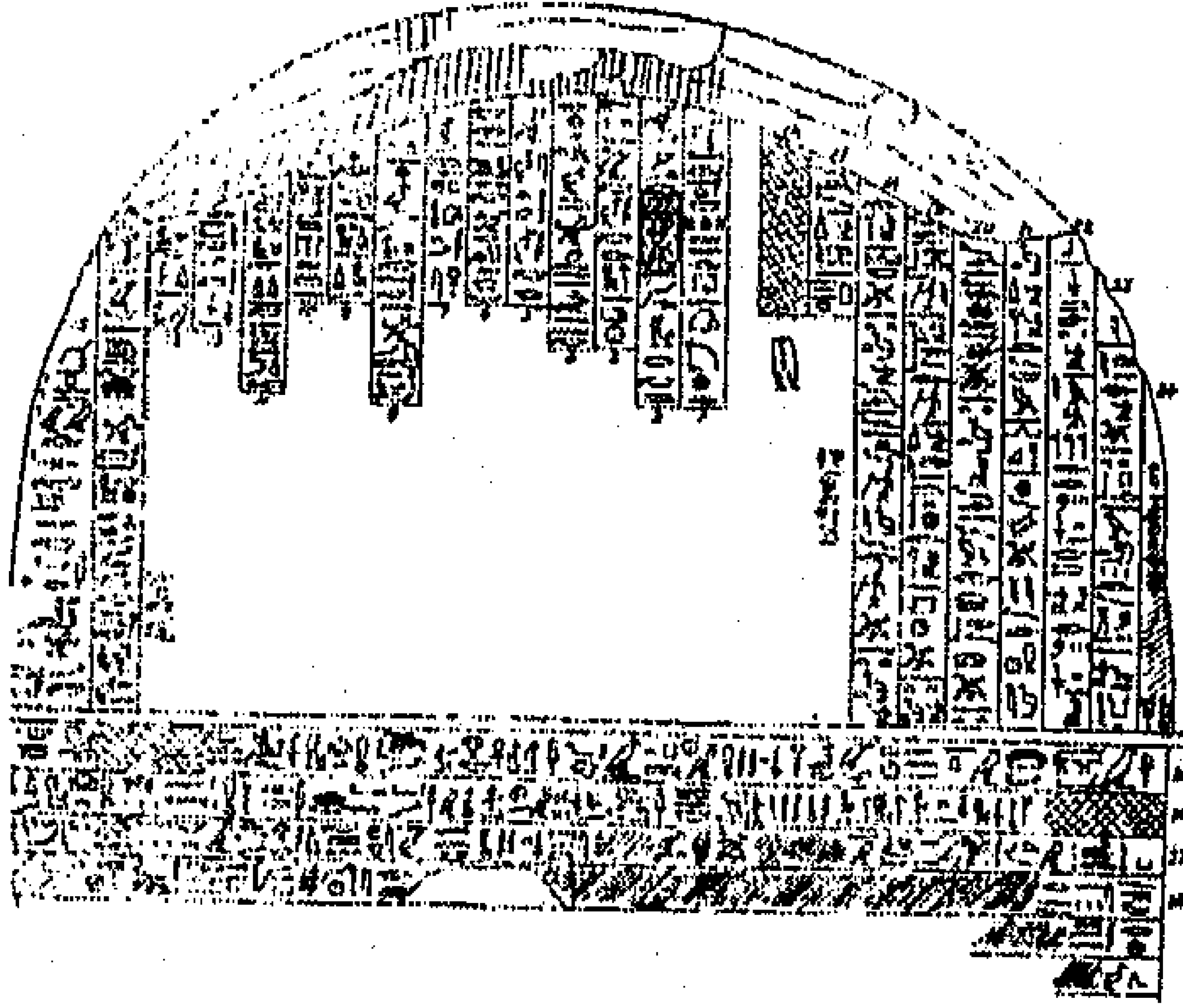


(صور أرقام ١ و ٢) واجهة وخلفية لوحة ونن نفر ويتم فيها نذر القرابين لمعبودات متعددة، بينما يظهر الملك "باى نجم الأول" كواهب للوحة

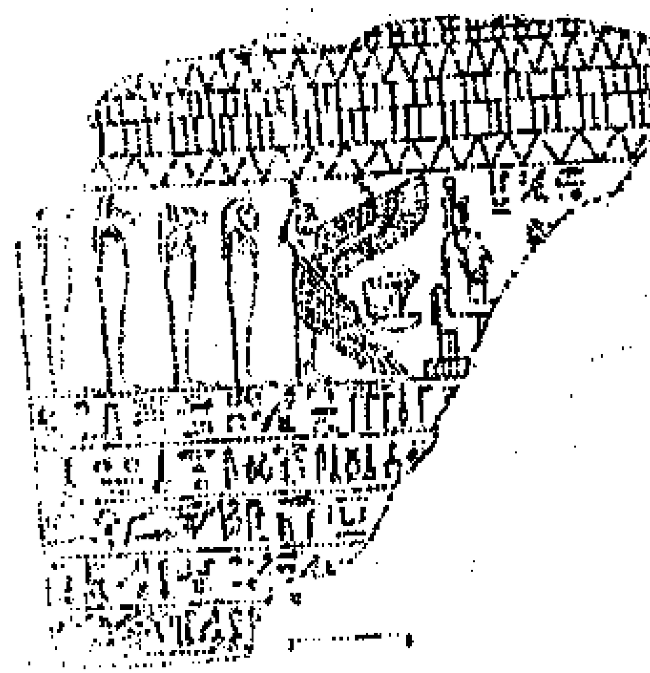


(رسم رقم ١) لوحة مقبرة الملك وسركن ويظهر فيها قائد جيشه رافعا يديه بالتحية أو هو وضع يظهر الحزن

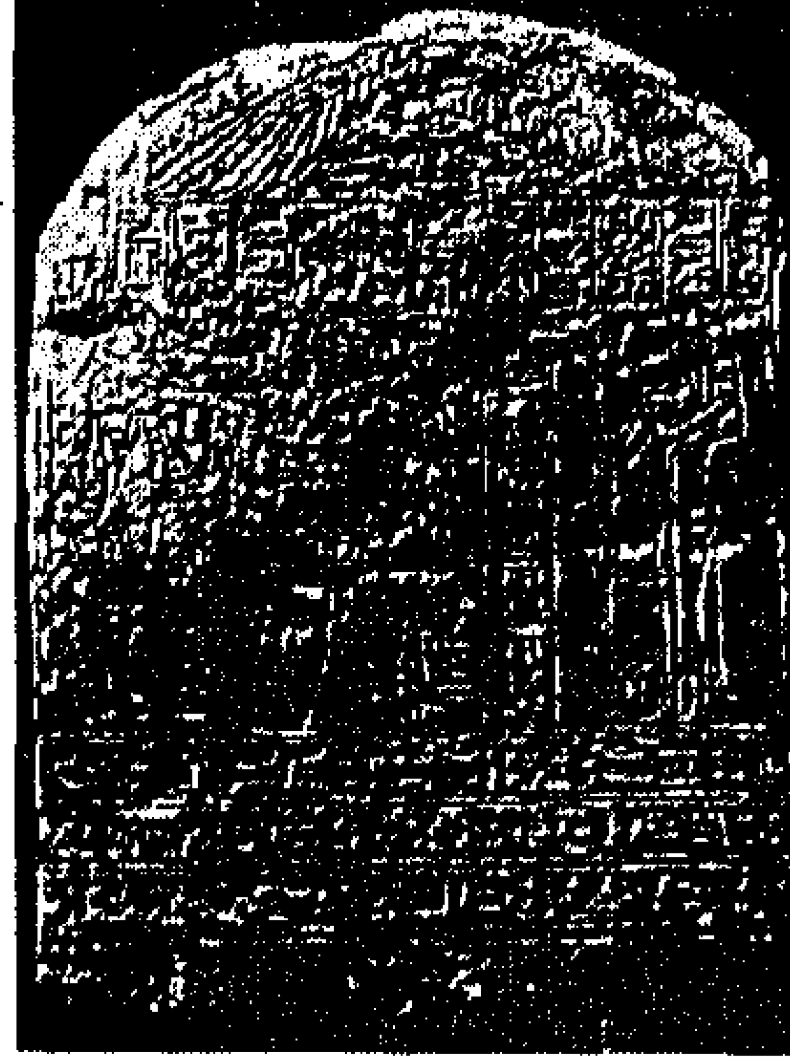




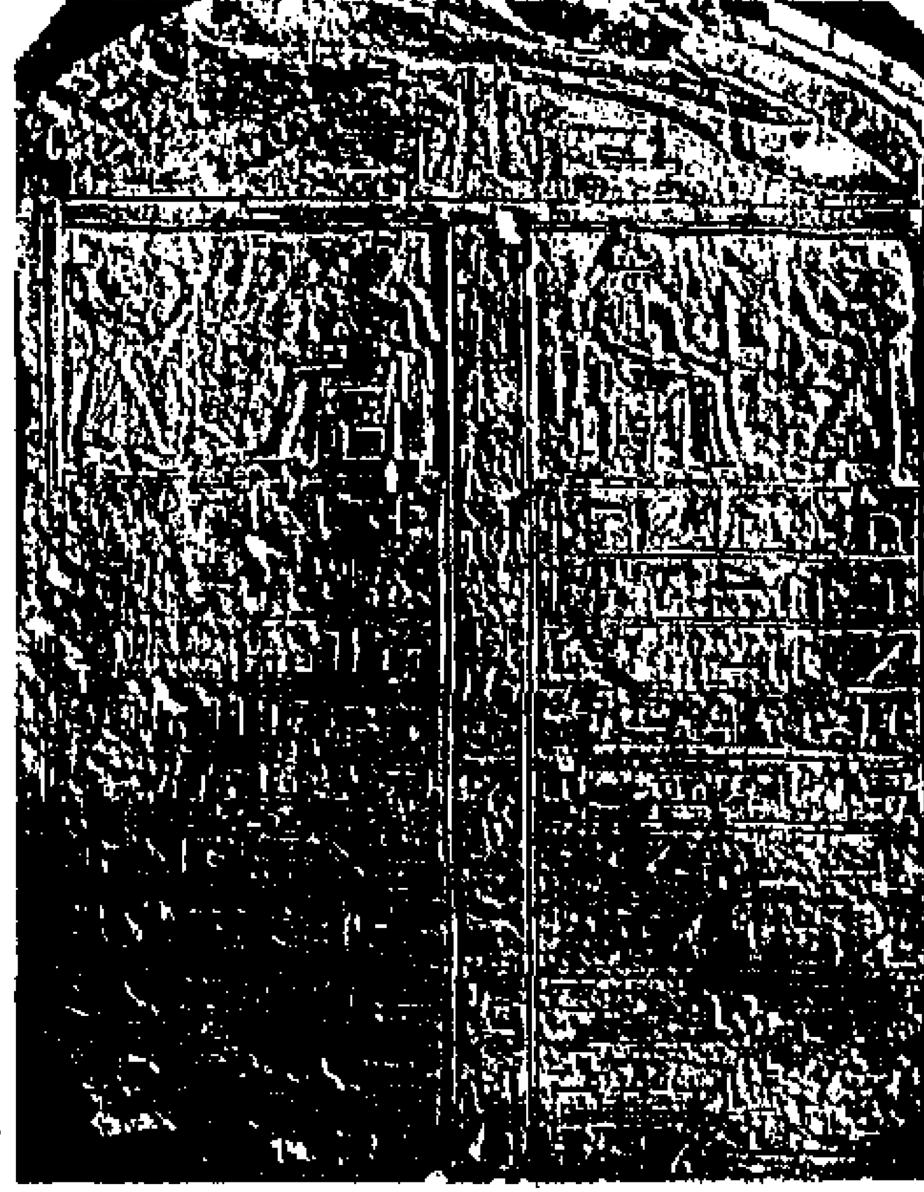
(صورة ٥ و رسم ٤) للوحة الملك الأثيوبي "بعنخي" فى معبد جبل البرقل وهو يهدي قلادة للمعبود آمون ويتلقى تاج مصر بالمقابل



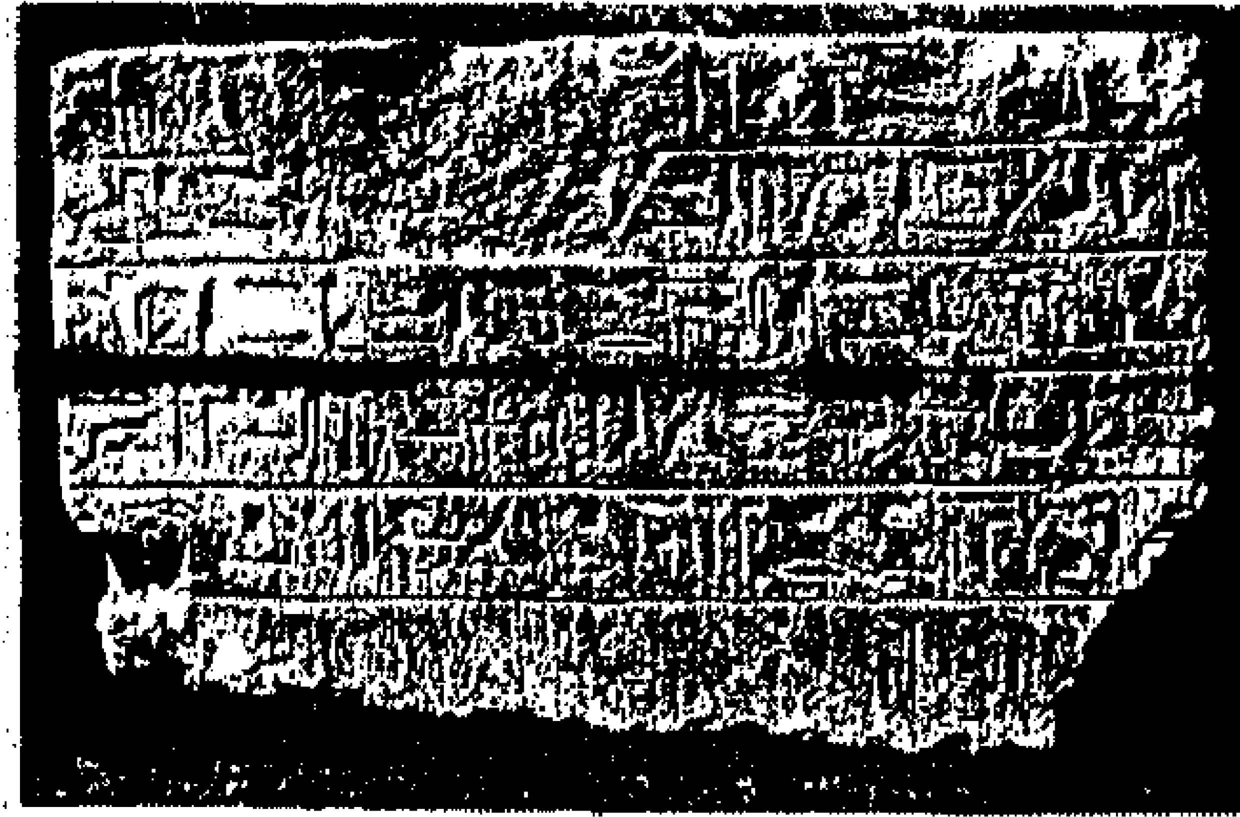
(رسم رقم ٥) لوحة الكاهن جد حور مقدمة للمعبود مين وويظهر فى باقي المنظر المعبود حور جالسا على عرش وخلفه أمه إيزة ويصطف خلفها أبناء حور الأربعة



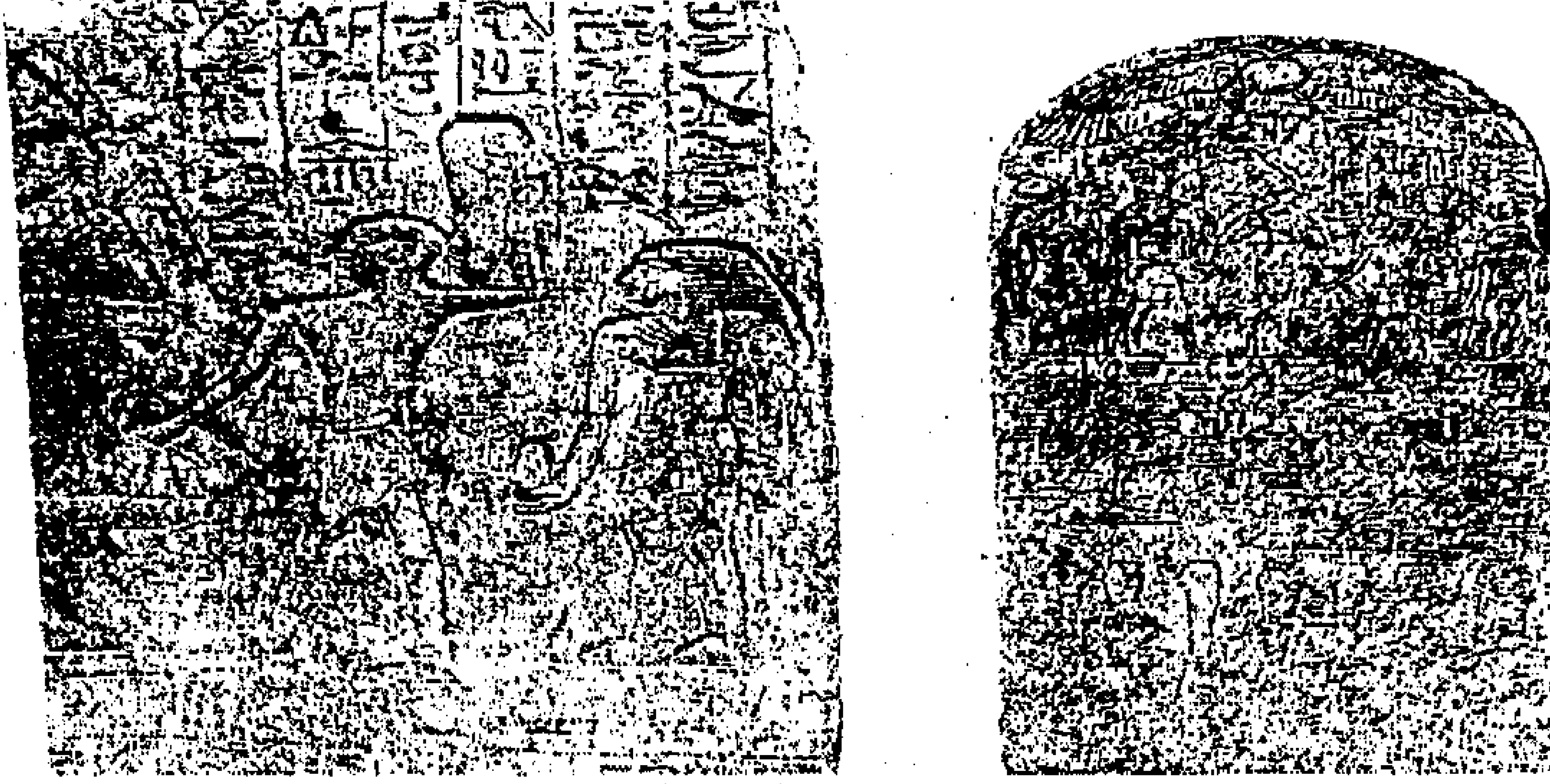
(صورة رقم ٦) لوحة خامت ريات إيهات



(صورة رقم ٧) لوحة لمخت حور أمام رع وأوزير



(صورة رقم ٨) لوحة حلاق معبد سايس "بتاح إم حات"



(صور أرقام ٩و ١٠) لوحة صانع جعة معبد عين شمس "با إنتي إو.اف عنخ" وتفصيل من المنظر العلوي للوحة

حواشي الفصل الحادي عشر

1 Aly A. Abdallah 1984, p.65-67

2 عن بيوت الحياة/ أحمد بدوى: التربية والتعليم فى مصر القديمة،القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢٤

3 ما قبل الفلسفة "الإنسان فى مغامرته الفكرية الأولى": تأليف مجموعة من العلماء، ترجمة :جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٨٢:، من الجزء الخاص بالمؤلف : چون أ. ويلسون: ص ٦٣

4 Victor Loret:KÊMI, TomeIX, Paris,1942, p. 97-106

5 كلمة *hhy* وتعنى :البحث Faulkner, p. 176 – Urk. IV, 7,12

6 كلمة *kn m* تعنى : يمتلىء بـــ Faulkner, p. 279 – Urk. IV, 505- 506

7 Breasted, AR:IV,1906,p.325 ff

8 سليم حسن: مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠٠، ج ٩، ص ١٤٠ و ما بعدها.

9 Ahmed Bek Kamal 1909 p. 33-38 and Darresy 1913 , p. 133 و Melanges Maspero: T. II, p. 817 ff

10 Griffith,F.L.: 1892, p.26.-265

11 عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٧، هامش ١٧٥

12 سليم حسن : المرجع السابق، ص ١٦١و ١٩٣ – ١٩٤، و Stewart 1983, p-4

13 Legrain 1897, p. 12-16 & A. Erman , ipid, p. 19-24

14 Griffith SBA, 1892 P. 416 ff

15 Gauthier 1936, p. 66-67

16 H. Sottas 1913, p. 162 -166

[17] سليم حسن: مصر القديمة، ج٤، ص ٥٩٣ – ٥٩٤

[18] سليم حسن ٢٠٠٠، ج٩، ص ٢٧٧ و Legrain 1903, p. 183

[19] Daressy,G. : Rec.Trav., Paris, 1895, p. 50: Inscriptions Inédites de la XXII^{R} Dynastie

[20] Maspero 1909, p. 85

[21] Daressy 1915, p.143

[22] Schulman, Alan: 1966, p. 33-39

[23] Spigelberg 1903 , p. 197

[24] Jac Janssen 1968 , p. 165 – 172

[25] Stewart 1983, p. 6

[26] Hodjash & Svetlana: Moscow, 1982, p. 120

[27] تشرني: الديانة المصرية القديمة ١٩٨٧، ص ١١٦

[28] Ramadan El Sayed 1978/2, p. 459-476

[29] Paule Posner-Kréger : Dans L`Archives du Temple Funéraire II, 1976 , p. 510 / 11

[30] إرمان: ديانة مصر القديمة، ص٢٢٥

[31] F. Chabas : ZÄS, Leipzig , 1870. p.161 – 165

[32] Etienne Drioton : Bul. De L`Inst. D`Egypte, Le Caire, 1938, p. 231 – 245

[33] Jaquet-Gordon 1971, p. 85-9.

[34] Kees, Hermann: "Die Kopenhagener Schenkungsstele aus der Zeit des Apries", ZÄS, 72. BAND, Leipzig, 1936, p. 4.ff

[35] Drioton 1939 , p. 121-125

[36] Leahy 1988 , p. 183-199

الفصل الثاني عشر

''ديانة المصريين القدماء أثناء فترة الدراسة وانسحاب ذلك على ما بعدها "تقوى المصريين الشخصية"

كان المصري القديم متدينا بطبعه، ويمكن الاستدلال على ذلك من كم الآثار الهائلة التي وجهت للمعبودات حال حياته وهي أقل غزارة بالطبع من تلك الآثار الجنائزية التي خلفها لمنفعته الشخصية بعد الموت ولضمان عدم فناء جسده أو ذكراه من على الأرض وبالتالي حرمانه من الحياة الأبدية في السماء، وإن كانت الباحثة قد وجدت أن اللوحات الخاصة بالهبات هى لوحات منفعية وشخصية الطابع، إلا أن اللوحات النذرية التي وجهت لمختلف المعبودات هى لوحات تعبر عن التقوى والتدين والرغبة الخالصة في إرضاء المعبودات سواء بالصلوات والتضرع، أو بذكر محاسن صاحبها والتي عبر عنها البعض في اللوحات بأنه "يمشى على ماء المعبود"، أي يتبع أوامره ويجتنب نواهيه وهي صورة راقية تقترب من صورة المتعبد في الديانات السماوية. ولذا ففي عرض موجز تقدم الباحثة مستعينة بمقال "جون بين" عن تقوى المصريين هذه التقوى:

لقد تم تقديم الدين الرسمي على أنه يركز على العلاقات الملكية – الإلهية، ويستثنى من هذا الإطار الاهتمامات الدينية غير الجنائزية للبشر.

وكان استخدام الوسطاء أو الشفعاء للمعبودات وتأليه الأشخاص غير الملكيين، ربما لم يتعد الصفوة.

التقوى: عرفها "جون بين" بأنها "العلاقات الشخصية مع المعبودات " وهي أوضح استخداما في أسماء الأشخاص بينما يظهر النخبة أو الصفوة ارتباطات دينية

شخصية تتضمن توقا لصلة ربانية.وكان المجتمع المصري المتأخر والذي يظهر فيه التدين العملي والتقوى بصورة أكثر وضوحا وتكاملا، له قواعد مختلفة الاتساق وربما مختلفة التنظيم، فيها تكون القيم والأعمال الدينية أقل محلية في مجملها.

ركزت آثار الدولتين القديمة والوسطى على الملك، والذي كانت مجموعته الجنائزية تفوق بمراحل معابد الطقوس الإلهية. على الرغم من أن المعابد كانت أكثر عرضة للتدمير من الأهرامات، فإن تتبعها لم يكن ناقصا هنا. كان الملك يسيطر على مجتمع البشر ويقف على ما يبدو في مكان وسط بين البشر و المعبودات . ويظهر نص ربما يعود للدولة الوسطى الدور الذي يقوم به الملك على الأرض – في ظل العقيدة الشمسية بأنه "لأبد الآبدين، يحكم البشر ويوّفق بين المعبودات *(sḥtp)*، ويضع العدالة *(M3ʿt)* مكان الفوضى *(isft)*. إنه يعطى القرابين *(ḥtpwt)* للمعبودات والقرابين الجنازية للأرواح *(prt – ḫrw n 3ḫw)* " وهذا يفسح مكانا للبشر من الأحياء وإن اقتصر ذلك على "الملك" "للحكم عليهم".

ويعد استثناءا من ذلك الصيغ التي يقول فيها مستقبل القرابين أنه سوف يشفع في الآخرة لصالح من سينطق بنص نذرى أيا كان (كدعاء للمتوفي برحمة المعبودات وبقرابين لقرينه يقتات عليها حال الوجود في القبر فيما يعرف عندنا في الديانة الإسلامية بفترة البرزخ- الباحثة)، وتعرض النصوص سبب ورود الوساطة أو الشفاعة: المحاكمة المعقولة بعد الموت أو القبول في العالم الآخر، وكانت التهديدات بتصرفات وخصومات تمثل أيضا جزءا من هذه الصيغ. ولكن حتي ولو لم يحصل المتوفون على الاهتمام بعد ولنقل لمدة جيل بعد موتهم (وهذا يكون تقديرا سخيا)، فإنهم كانوا جزءا أساسيا من المجتمع المصري، والذي كان يضم أربع فئات من المشار إليهم بعاليه في هذه النبذة: المعبودات ، الملك، والموتى، وبالمثل وبعيدا بعد ذلك بشدة، الأحياء من البشر. لم يعامل الموتى بصورة متدنية كالحيوانات مثلا، ولكن عدم المثلية أو عدم المساواة كان يعود فقط لعدم وجود تبادل معاملة بين الأموات

والأحياء من البشر. وتقوم العلاقة بين البشر و المعبودات والبشر والموتى إما مباشرة أو عن طريق وسيط هو الملك أو بشر آخرين (الكهنة والسحرة – الباحثة)، أو بصور خاصة من الاتصالات والتي كان منها أمثلة لاحقة تتمثل في الأحلام والنبوءات[١].

العلاقة المباشرة مع المعبودات تندر في العادة في الدين (فيما عدا الدين الإسلامي بالطبع، الباحثة) وحينما تطرأ، فإنها تقع كلية تحت بند التقوى، وهي غائبة تماما أو بصورة جوهرية من السجل المصري، فيما خلا كونها تتمنى أو يفترض أن تحدث في العالم الآخر.

لقد خلق المعبودات بكامل إرادتهم العالم وخيراته مما يذهل عقل البشر إعجابا، هنا يسيطر الوهج والجمال على المصادر الرسمية، ولكن معظم الدين وفي العالم أجمع، وربما في مصر أيضا، كان مهتما بالجانب السلبي والمخزي (من أعمال البشر المرجو غفرانها–الباحثة)، في مصر ظهر هذا في الشئون الشخصية في العصور الأخيرة، وغطت المثالية لأهميتها العظيمة على الكثير من القرائن (الدالة على خطايا)، مشكّلة عوائق كثيرة ضد الحصول على رؤية أمينة للمجتمع. لقد اتحدت النظرة المثالية مع معتقدات الصفوة في تجاهل المعاناة التي يعاني منها باقي المجتمع.

هناك القليل من الودائع النذرية، والعديد منها ذات مواصفات راقية من مواقع الأسرت المبكرة، والدولة القديمة، لذا فعن غياب مثيلاتها من مصادر الدولة الوسطى يعد غريبا جدا. وتبقى المقارنة مع الدولة الحديثة، بكون مشاركة الخاصة وغيرهم (في الطقوس الدينية) قليلة وغير مباشرة. فاللوحات من أبيدوس مثلا، والتي تظهر مشاركة دينية كان غرضها الأساسي هو العالم الآخر، وربما ترمز أيضا إلى عمق الإيمان وبالإيمان بالعمل الديني في هذا العالم. أما اللوحات موضوع الدراسة فلوحات النذور توضع في المقبرة أو المعبد تحمل صورة صاحبها وتقربه وصلواته للمعبودات. طالما بقيت وحفظت، وهي وإن كانت صغيرة الحجم إلا أنها تحمل الكثير من أمنيات

الشخص له ولعائلته يتمنى أن يحققها له المعبود الموجهة إليه اللوحة، أما بالنسبة للوحات الهبات فتظهر أن الشخص كان يهتم بالحياة الأخروية حتي ليضحى بجزء من ممتلكاته أو من الأرض الممنوحة له من الملك الحاكم يضعها تحت سيطرة وإشراف المعبد متمثلا في أحد كهنته ليرتب لنفسه قرابين منتظمة تسهل له مهمة التقرب من العالم السماوي للمعبودات وهذا لم يقتصر على فترة الدراسة وحدها فقد سبق ذلك إرهاصات للهبات منذ عصور أقدم فنصوص مثل عقود "حعبي جفاي" في أسيوط تظهر الارتباط الوثيق بين الطبقة العالية المحلية ومع طبقة الكهنة في هذه الحياة وما بعدها[٢].

ولحسن الحظ فقد حفظت لنا مناظر اللوحات بعض أوضاع التعبد من ركوع أو رفع للأذرع أو استلقاء أمام المعبودات ، وظهر في معرض نصوص السيرابيوم كون المشتركين في جنازة الثور المقدس يؤدون نوعا من التراتيل والابتهالات بصوت مرتفع وفي صورة متواصلة حتي لينحبس صوتهم ولكن و" لمعظم الوقت، [كانت الطقوس المعتادة هى شيء "يتم أداؤه" وتقريبا بصورة آلية"] كما يذكر "جون بين"وتظهر بعض أوضاع الظهورات الملكية في حضرة المعبودات في تماثيل عديدة منذ بداية التاريخ المصري كما تظهر على اللوحات لتبين تقواهم.

وهذه الصلوات قد لا تحتاج تدخلا شخصيا في هذا الأداء بل ينوب الكهنة عن المتعبدين في ذلك. مثل هذا التوجه يناسب على وجه الخصوص وظيفة الاجتهاد في استعطاف المعبودات العدائية والمتقلبة الأطوار أو الخصوم. إن القرابين النذرية يمكن أن يتم تقييمها بالمعنى المضاد لذلك، لكونها شاهد على التدخل الشخصي الفعلي.

كانت الرسوم والنقوش التي تركها المصريون القدماء لتقوم كدليل لاستعراض أوضاع المشتركين فيها كبديل عن المنطوق من هذه الصلوات لغياب اللغة المقتصرة على ما سجل كتابة في النصوص. وهذه الأوضاع وتقديم النذور والهبات لا

تختلف كثيرا عن ما يفعله أي متدين حديث من تقديم التبرعات و الصدقات لصناديق الخير بدور العبادة لمختلف الديانات السماوية والوضعية المعاصرة وللمعوزين ولـذا فمن حسن الطالع أنهم مختلفين ولكن ليس بالضرورة أن يكونوا شديدي الاختلاف وعلى طرفي نقيض، ومن المستحسن أن نترك مجالا لاحتمالية وجود صلة للأفراد بالمعبودات في كل منهما.

إن الخاصة من الناس وباقي المجتمع ربما توحدهم الطقوس الدينية اليومية، والتي ليست جزءا من الفكر الرسمي والتي ترتبط بمسائل الفهم، والقبول والتجاوب مع العالم المحيط، وللفقد والمعاناة التي عالجتها معظم الأديان في ثقافات عديدة. إن الطقوس والمذهب الرسمي هى مجالات منقحة لدور الدين في فهم وتقديم وخدمة ما هو مجرد نهايات دينية بسيطة. إنها بسيطة في عموم تطبيقها، وهي لم تكن لتنشأ لغير ذلك، فهى تهتم بالكاد بالخسران والمعاناة، وبالمشاركة في طقوسها، فإن الخاصة يرضون فقط جانبا واحدا من احتياجاتهم وتطلعاتهم الدينية، بينما يتشاركون مع بقية المجتمع فيما تبقى من تلك الاحتياجات والتطلعات.

وفي الدولة الحديثة، وما تلاها على وجه الخصوص، فإن الصورة تبدو أكثر تجانسا، وأسباب هذا التحول قد تكون اجتماعية بصورة جزئية، فقد كانت مصر في الدولة الحديثة وحتى العصر الأخير أكثر تمدينا ورقيا من الدولتين القديمة والوسطى.

يبدو الدين المصري في العصور المبكرة ذى تطبيقات ضيقة وغير مكتملة على مستوى الخاصة والعوام، هذا بينما ينتمي دين العصر الأخير بوضوح لمجتمع كبير.

إن دين العصر الأخير معروفا بصورة أحسن، بأنه أكثر دينا ، كما أن نصوص الحكماء المتأخرين هى أكثر حكمة، ولكن ليست بالضرورة أكثر تدينا.

ويمكن أن نستنتج مما سبق نقطتان: الأولى: هل يوجد اتجاه نحو التقوى في فترات ما قبل الدولة الحديثة، إن المثالية المفترضة في المجتمع من المستحيل أن تقدم لنا

دليلا على ذلك. ولكن وجود الأسماء وبعض اللمحات الأخرى.(مثل اللوحات – الباحثة) ليسمح بوجود مثل تلك التقوى. الثانية: إن زخم المعبودات الموجودة هو ضد أي محاولة لفهم أو توحيد دورهم.

تأثير العادات و العقائد المصرية القديمة في سلوكيات المصريين من أهل الديانات السماوية

لا نستطيع أن نقول أن العقائد المصرية القديمة قد أثرت على الديانات السماوية ذاتها، ولكن يمكن أن نورد وبكل ثقة أمثلة عديدة على تأثر معتنقي الديانات السماوية الثلاث بالطقوس التي كانت تتم في المعابد المصرية القديمة ونترك لكل أصحاب ديانة أن يقرروا هل هذا من الدين ؟ أم من العادات المتوارثة عن أجدادهم القدماء ؟ وبداية نقول أن ما بقي في الطقوس والممارسات هو من قبيل العادة لا من العبادة. ونتحدث فقط عن ثلاث مباحث وهي الطقوس الدينية، والأشكال الفنية على اللوحات، وعن العادات الاجتماعية:

١- الديانة اليهودية:

ذكرنا في الصفحات الأولى من هذا الكتاب قصة اختيار البقرة وتأثر اليهود بالعادات المصرية المتبعة عند اختيار تجسيد حيواني لمعبود ما، ونضيف هنا القصة التي أوردها القرآن الكريم عن طلبهم من سيدنا موسى (عليه السلام) بأن يجعل لهم آلهة وهم في البرية، وهذا يتفق مع وجود معبد لحتحور سيدة الفيروز وورد لقبها على إحدى اللوحات *ḥt-ḥr nbt Mfkt* ومعروف أن المصدر الوحيد للمصريين للحصول على الفيروز كان هو وادي المغارة بمنطقة سرابة الخادم في سيناء، والمعبد لم يبدأ بناؤه إلا من الدولة الوسطى، وزيد في البناء بإضافة ردهات أمامية أمام الكهف الذي كان يتعبد فيه زوار المنطقة من أفراد حملات التعدين للحصول على الفيروز الذي يرمز لحتحور أو إيزة، في الدولة الحديثة من عهدي حتشبسوت ثم تحوتمس الثالث حينما

زاد الطلب على الحجر نصف الثمين وظهرت بالتالي الحركة الرائجة للمتعبدين، أي أن وجود اليهود بالمنطقة جاء متأخرا جدا عما يدعونه.

ونجد كذلك حرصهم على إذابة المصوغات الذهبية التي كانت بحوزهم بعد استعارها من مالكيها المصريين قد تمت إعادة سبكها في شكل ثور، وكان يمكنهم مثلا أن يصبوها في شكل معبود آخر، ولكن يتزامن ذلك مع صعود أهمية عبادة الثور حابي – أوزير، أو من سمى أبيس ثم سيرابيس في العصر البطلمي، كان يمكنهم مثلا أن يصنعوا منها تمثالا لباستت أو نيت وهما المعبودتان اللائي كن يعبدن بصفة أساسية في منطقة شرق الدلتا حيث ذكرت التوراة أهم يتركزون في تلك المناطق، هل لكوها معبودات مصرية خالصة ؟ أم لأن الخروج قد يكون تم ليس قبل العصر المتأخر الذي نحن بصدد دراسته في هذا الكتاب ؟ وكانوا حتى يستطيعون اختيار معبود مذكر من مئات المعبودات المصرية التي تتنوع صورها شمالا وجنوبا وشرقا وغربا. وربما جاء سبك الثور بعد طلب ذبح البقرة، فالآن والرب يطلب منهم بقرة فلم لا يعودون لعادة التعبد للثور كما كان الحال في مصر. أو ربما لوجود العبادة الخاصة بأهل المنطقة من البدو الذين كانوا يتعبدون للقمر في صورة الثور وهذا المعبود كانوا يطلقون عليه اسم "سين".

أما عن عيد أو يوم الموتى، أو يوم بعث أوزير والذي كان يتم الاحتفال به في فصل الربيع من كل عام وتحديدا في شهر أبيب (نيسان / أبريل)، وكان يعتبر عيدا يحتفل فيه الأحياء بمشاركة الغذاء والصحبة مع أعزائهم الراحلين فحدث ولا حرج، وما زلنا كمصريين نحتفل به بنفس الطقوس المصرية القديمة تقريبا في ما يسمى بعيد شم النسيم وكلنا يعرف طريقة الاحتفال بالطبع. وتزامن خروج بني إسرائيل من مصر مع هذا العيد ومن ثم يحتفلون بعيد الفصح (وهي كلمة عبرية تعني عبور) ونقل اليهود ذلك إلى خارج مصر فيما يسمى "عيد الفصح" Easter day، ومازال رمزه هو البيضة، رمز البعث عند المصري القديم وكانت تسمي *soḥt*.

وصناعة خبز الموتزاة الذي يتم تصنيعه بأيدي المتدينين بكميات متعارف عليها ويتم إنضاجه بإيقاد الخشب ليكون رقائق تستخدم في الأعياد وتتم تلاوة صلوات عليه لكي يكتسب الصفة الدينية.

هذه فقط بعض النماذج من تأثر اليهود بالعقائد المصرية القديمة.

٢- الديانة المسيحية:

كانت الديانة التالية لليهودية، ولكنها كانت الأوسع انتشارا في ربوع مصر لكونها تحض على المحبة وبها روح التواضع، وتقترب كثيرا في روحانيتها من العقائد المصرية القديمة في أوج قوتها حيث كانت تقترب كثيرا من التوحيد بمعناه المعروف لنا في الديانات السماوية، فنرى أن كل المعبودات ما هي إلا صفات تقرب صورة المعبود الواحد من أذهان البسطاء بينما كان الخواص من المتعلمين والحكماء يعدون المسألة منتهية، فقد نادى آخ إن آتن معبوده بأنه "الواحد الأحد" في أنشودته، وقال غيره بأن تقوى الإنسان الصالح هي خير عند " الإله" من ثور الغني الفاسد، إذا فقد جاءت المسيحية في الوقت المناسب لتنقذ مصريي العصر الأخير بعد فترة الدراسة من الفوضى العقائدية التي وجدوا أنفسهم واقعين في حبائلها من تقديس لكل حيوان مما كان يختار منه حيوان واحد فقط ليتم وضعه في المعبد كتجسيد لصفة من صفات المعبود. وكذلك من تحكم الكهان في حياة الناس وقد صار همهم الأوحد الحصول على موارد تعينهم على حياتهم، مع الزيادة المفرطة فيمن يلتحقون بالخدمة في المعبد، وكانت ثالثة الأثافي هي الغزو الأجنبي وجوره الشديد على حقوق البلاد والعباد وامتهانه لكل مقدس وغال في نظرهم.

وأشرق نور المسيحية السمحاء على مصر منذ القرن الأول الميلادي بقدوم القديس "مرقص" والتبشير بالديانة الجديدة في الإسكندرية، تلك الديانة البسيطة التي جاءت كبشارة على لسان سيدنا "عيسى" (عليه السلام) ـــ ولكن – وآه من

لكن هذه– لقد كساها المصريون بثوب من الممارسات الدينية لتكون بمثابة هيكل تقوم عليه بناية المسيحية، ونظرا لتأثير مدرسة الإسكندرية الشديد –آنذاك– فقد انتشر الإيمان المسيحي بالشكل الذي قرره القس الشاب"اثناسيوس"، والذي صار أبا من أهم بابوات الكنيسة المصرية، انتشر الإيمان "الحقيقي" كما قدمه اثناسيوس إلى مجمع خلقيدونية الكنسي عام ٣٥١ م، وما كان هذا الشكل سوى صورة تقترب كثيرا من الطقوس التي تتم في أي معبد مصري قديم، من التبخير بالمر واللبان، ومن وجود الأقانيم الثلاثة الذين يذكروننا بالثالوث المصري القديم، وإن كانوا يرمزون هنا لتجسد إلهي واحد في رأي الكثير من إخواننا المسيحيين، ولكن وإن كان البسطاء ما زالوا يؤمنون بالثالوث، فالبعض الآخر مازال يرى أن المسيح (عليه السلام) ما هو إلا رسول بشر جاء بمعجزة سماوية خارقة للعادة، وتحمل الألم والجهد من أجل نشر رسالته بين العتاة من اليهود الذين كانوا حين بعثه قد فسدت عقائدهم وسلوكياتهم.

كان هذا الصوت الضعيف يقابل دائما بالمحاربة وأطلق عليه الهرطقة الآريوسية، أو البدعة النسطورية، وهذه أمثلة لأظهر محاولات البعد عن الشكل المصري للديانة المسيحية التي حوربت بضراوة من الكنيسة المصرية الأرثوذكسية – أو من الكنيسة الرومانية الرسمية التي خالفت المصريين في كل أمر واتفقت معهم فقط في رفض الشكل البسيط للديانة–، ومن أشكال استمرار بعض طقوس المعبد في الكنيسة المصرية استخدام الموسيقى والترانيم وذات الآلات المصرية القديمة تقريبا، وكذلك في تقسيم العمل والرتب الكهنوتية داخل الكنيسة، ومن تجسيد عملية الصلب والبعث بشكل يقربها مما كان يحدث في موت وبعث أوزير، حتى الاسم الذي كان يطلق على هذه المسرحية التي كان المصريون يحتفلون بإعادة تمثيلها في كل عام تحت اسم "أسرار آلام أوزير"، نجد الكنيسة اتخذت لها أسرارا أيضا. ونجد في طقوس الموت أمثلة للطقوس المصرية القديمة، فقيام قس بزيارة بيت المتوفى بعد ثلاثة أيام من الدفن أو ما يسمى باليوم الثالث، وتأدية طقس طرد الروح – روح الحزن – من

المنزل باستخدام البخور ورغيف من الخبز وحزمة من نبات أخضر – يفضل أن يكون البقدونس غالبا – هو تقريبا الطقس المصري القديم المعروف باسم *Int – rd* الذي تم تصويره في نهاية قوائم القربان في بعض المقابر من الدولة القديمة واستمر حتى العصر المتأخر وكان يتم عمل هذا الطقس بأن يكنس الكاهن بحزمة نباتات لكي يزيل آثار أقدامه وبهذا يمنع أية أرواح شريرة داخل المقبرة، ولقد ترجم جاردنر تعبير *Int – rd* بمعنى "مجيء الأقدام" وبما أن هذه الترجمة ليس لها معنى، فقد اقترح أن تكون ترجمتها "مسح آثار الأقدام" وهذه هي الترجمة التي قبلها **Alten Müller** و**FaulKner**.[٣] وعند الاحتفال بذكرى الأربعين يتم عمل دفنة رمزية ووضع صورة للمتوفى على تابوت والدوران حول التابوت وذكر مآثر الشخص وفي ذلك أيضا محافظة على التقاليد المصرية القديمة.

والصيام المسيحي الحالي رغم أنه ينسب للنبي داوود عليه السلام، أو ليعقوب الناسك الزاهد ابن خالة السيد المسيح عليه السلام والذي رسم كأول راعي لكنيسة أورشليم[٤]، إلا أن ما ورد على لوحات جنازة الثور أوزير حابي لتجزم بالأصل المصري القديم لطريقة الصوم عن الأطعمة التي تحتوي على الروح، والأطعمة والأنبذة الفاخرة عموما في فترات الحزن، ويؤيد ذلك كون المصريين القدامى كانوا يصومون أيضا عند وفاة أي ملك أو فرعون، وكذلك يفعل الإخوة المسيحيون في بر مصر عند وفاة بابا الكنيسة وحتى يتم اختيار بابا آخر يحل محله.

ونجد من اللوحات المسيحية التي عثر عليها في جبانة منطقة كوم أبو بللو نماذج للمحاولات الأولى للحصول على رموز مسيحية تجاهد للابتعاد عن الأنماط السابقة والتي سادت في العصور المصرية أو العصر البطلمي.

ونجد في لوحات العصر المسيحي خاصة في بداياته بعض الرموز المصرية القديمة وتطبيقات الأفكار في طلب القرابين حيث نجد تصوير الأحفال الجنازية وهو ما يتمثل في وجود الأطعمة المختلفة تحت المقاعد[٥]، ويجب أن تكون أمام المتوفى، ولكن أسلوب

التصوير المصري القديم هو المتبع (صورة رقم ١). ويظهر تمثيل للسيد المسيح في وضع التمجيد ويحيطه الصقر وابن آوي ولكن تختلف هنا المعاني الخاصة بالطائر فقد صار يرمز للإنسان الوثني الذي صار مسيحيا[٦]، بينما يمثل ابن آوى الشر الذي يصارع الخير المتمثل في الديانة الجديدة (صور أرقام ٢ و ٣)، ظهر على اللوحات رمز الصدفة وهو الشكل الذي ظهر في الحلي المصرية القديمة كعنصر زخرفي منذ العصر العتيق، وتوجد الصدفة في الحلي المكتشفة في هرم الملك "سمر خت" من الأسرة الثالثة (صور أرقام ٤ و٥و٦) وتستمر حتى تظهر في رمز فينوس أو أفروديتي، ولذا عندما يستخدمها الفنان المسيحي سيظن الرومان أن صاحب اللوحة وثني، ولكن هنا ترمز الصدفة لرحم السيدة العذراء الذي حمل أطهر لؤلؤة وهو سيدنا المسيح عليه السلام، وظهرت كذلك الأشكال المتعددة للصلبان الرومانية ومعها العلامة المصرية الدالة على الحياة "ماعت" (صورة رقم٧)، و ظهر سعف النخيل في المنحوتات المصرية القديمة وخاصة كتيجان للأعمدة منذ بداية التاريخ المصري القديم، وكان عند الرومان رمزا للنصر، أما في المسيحية فيدل على انتصار الشهيد على الموت، وكان الشهداء يصورون بسعف النخيل يزين آلات الإعدام، ونرى في بعض المناظر أن المسيح يحمل غصنا من النخل فيعني انتصاره على الخطيئة والموت. وكذلك نرى الناس عندما دخل المسيح إلى أورشليم في أحد الشعانين فرشوا الأرض بسعف النخيل للدلالة على دخول المسيح الظافر إلى أورشليم كما جاء في سفر يوحنا ١٢:١٢-١٣.

ونجد تصوير السيدة العذراء وهي ترضع السيد المسيح هو صورة كربونية من صور إيزة وهي ترضع حور (صور أرقام ٨ ورسم رقم ١)، وكذلك صورة حور وهو يحارب التمساح والتي ظهرت في أشكال العصر المتأخر (رسم رقم ٢وصورة رقم٩) كانت هي الصورة الممهدة لظهور البطل مار جرجس بصوره الأربعة المصرية

والرومانية، وهو الأقرب في صورته المسماة "السريع الندهة" أو المغيث كما يطلق عليه إخواننا المسيحيون.

٣- الديانة الإسلامية:

إن كانت المصادر التاريخية تعزو احتفالات الموالد واحيائها وكذلك المناسبات الدينية مثل النصف من شعبان وغيرها إلى الدولة الفاطمية، فإن المصريين ليسوا بحاجة إلى ذلك حيث يحتفل المسلمون بيوم الموتى في ما يسمى بطلعة رجب أو خميس رجب وهو الخميس الأول من شهر رجب، ثم أيضا الخميس الأول من شهر شعبان حيث ينتقلون إلى المدافن مع ما تيسر من الفاكهة والفطائر المعدة خصيصا لذلك اليوم ويسمى محتوى السلال المحمولة على الرأس غالبا "الرحمة " ويقضون اليوم أو على الأقل النهار بطوله في المدافن شاعرين بأن أرواح موتاهم تشاطرهم تلك الوجبات وتتمتع بتنزل الرحمات والثواب بعد تقديم القربان !! ولا يكتفي الناس في بر مصر بذلك بل إنهم يذهبون للمقابر بعد صلاتي العيد مباشرة بالنسبة للرجال، وفي اليوم الثاني للنساء رغم أن يومي الفطر والأضحى هما يومي فرحة للمسلم ولكن المصريون لا يحلو لهم الفرح سوى وأسلافهم يشاركونهم مناسباتهم فرحا وترحا تماما مثلما كان يفعل الأجداد، ومهما أفاض علماء الدين الحنيف في مبغضة ذهاب النسوة للمقابر فالعادة لا تتغير ولا تقل إلا قليلا في الحضر بينما هي مترسخة في الصعيد والدلتا.

امتدت مع الفنان المصري المسلم بعض العناصر الفنية المصرية القديمة مثل استخدام شكل الصدفة بنفس الشكل الذي استخدمه سابقيه في اللوحات المسيحية، وظهر الشكل في تجويف القبلة، وإن كان البعض يعزوه لأن يكون الشمس المشرقة، ولكن الباحثة ترى أنه أقرب بل يماثل شكل الصدفة كما ظهر على اللوحات المسيحية (صور أرقام ٥ و ٦) والصدفة تظهر أيضا على واجهات المساجد وتكتنفها المقرنصات (صور أرقام ١٠ وحتى

٢١). ولقد أدخل الفنان المصري أشكال زهور السوسن (اللوتس) وعناقيد العنب في زخرفة الخط العربي عند كتابة الآيات القرآنية الكريمة وصار ذلك نمطا متبعا من جميع كاتبي المصاحف بعد ذلك (صور أرقام٢٢ و ٢٣).

العادات الاجتماعية عند الأجباط:

تحدثنا فيما سبق عن العناصر الزخرفية، ولكن الحديث يطول عند الحديث عن العادات الاجتماعية عند الأجباط أي المصريين (الأقباط حيث يوجد حرف الجيم في اللغة المصرية القديمة بالإضافة لحرف الـچيم المعطشة بينما لا يوجد في اللغة العربية سوى الجيم المعطشة) المسيحيين أو المسلمين فكلاهما يحتفل بسبوع الطفل، وكان قديما رمزه السبع حتحورات المسئولات عن الولادة وأمور الطفل وحظه وعمره وغير ذلك، وربما كان بدء ذلك لما لاحظه المصريون القدماء من سقوط الحبل السري في اليوم السابع بعد الولادة، هذا عن الولادة وبعدها كل الاحتياطات التي تتخذها الأم لعدم حدوث مكروه لها أو لطفلها من عين حاسد أو حاقد، أو عند الموت من عادة الاحتفال بالأربعين أو السنوية، أو الاحتفال بالموالد والشيوخ وحرص كل قرية مصرية على أن يكون بها مقام لصاحب كرامات قد يتم اختراعها هو أقرب لحرص كل محلة قديمة على وجود معبود خاص بها ، وغير ذلك كثير من عادات قديمة تقاوم الاندثار في موروثاتنا الشعبية ، ، وكذلك عادات الحزن والندب في صعيدنا. وكذلك المقولة المشهورة عند رحيل الشخص البغيض بأن نحتفل بذلك بأن "نكسر وراءه قلة" فقد كان هو الفعل المصري القديم ذاته فيما سمي بنصوص اللعنة حيث كانوا يكتبون صيغ للعنة الشخص المطلوب إبعاده أو طرده سواء على المستوى الشخصي، أو عند حدوث احتلال أجنبي، عبر المصري القديم عن طقس التدمير والهلاك بالمصطلح المصري *dšrwt* - *sḏ* [hieroglyphs] والذي يتكون من كلمتين الأولى هى الفعل *sḏ* ويعني "كسر"، أما الكلمة الثانية *dšrwt* فهى مشتقة من

كلمة *dšr* التي تعني اللون الأحمر ولقد وضع المصري كلمة *dšr* أمام الكثير من الأشياء لينعتها بأنها حمراء، ثم وضع مخصص الآنية وراء الكلمة مع علامة الجمع لتعني بذلك الأواني الحمراء، ولقد ميزت الأواني – المستخدمة في هذا الطقس – باللون الأحمر دون غيره لما لهذا اللون من علاقة بالدم حيث أن كلا من الدم و الأواني الحمراء يشتركان فى اللون الذي كان من الألوان الشريرة والمهلكة لارتباطه بالقتل والفتك وهذا يكون مناسبا لإقامة الطقس الذي كان يتم فيه تكسير الأواني الفخارية بعد تلاوة بعض التعاويذ المعينة الموجهة ضد الأعداء، وأقدم إشارة نصية إلى هذه الطقوس وردت في نصوص الأهرام في التعويذة رقم ٢٤٩، وذكر التعبير فى نهاية قوائم القرابين في مقبرة مري روكا بسقارة من عهد الملك "تتي" من الأسرة السادسة، وكذلك في مقبرة بي عنخ في جبانة مير في الإقليم الرابع عشر من أقاليم مصر العليا (أسيوط) من الأسرة السادسة أيضا، وتجدر الإشارة إلى أن أواني دشرت المكسورة في نهاية الطقس بجوار قوائم القرابين كانت تحتوي دائما على ماء. وتعددت أشكال الآنية التي يتم تحطيمها في الطقس وكان يتم التحطيم عن طريق دقها بمدق أو تحطيم إناء بالآخر مثل منظر الملك " أمون حتب الثالث " على جدار مدخل حجرة القرابين التي تقع أمام حجرة القارب المقدس مباشرة في الجزء الجنوبي من المعبد، وهو المنظر الوحيد المسجل للملك يقوم بهذا الطقس لصد خطر المتآمرين وتدمير من يفكرون في الهجوم على الملك وعلى مصر، أو إلقائها على الأرض بشدة لتتحطم وهو المنظر الذي يتكرر في العديد من مقابر غربي طيبة مثل مقبرة رقم ٤٤ في جبانة شيخ عبد القرنة الخاصة بالكاهن الأول لآمون المدعو " آمون إم حب " – أو آمون في عيد، ومقبرة رقم ١٣ بجبانة دراع أبو النجا والخاصة بالمدعو " شوري"، ومقبرة رقم ١٧٨ من جبانة الخوخة للمدعو " نفر رنبت " – ومعنى اسمه العام الجميل، وفي كل هذه المقابر الأخيرة كان التحطيم يتم على يد النساء[٧] ويوجد مثال جميل لذلك في لوحة حاتياي من الدولة الحديثة التي تحمل فيها إحدى الحاضرات للجنازة بجرة فخارية

حمراء اللون وطويلة الرقبة – تشبه الطراز الذي لا زال قيد الاستعمال حتى الآن – والمعروضة في المتحف القومي بالاسكندرية (صورة رقم ٢٤)، ويتم كسر الأواني في تجمع مع صب اللعان والدعوات الحارة بأن يؤتي ذلك ثمره بطرد الغاصب أو ذهاب رياح الموت والحزن ومنع أي شر عن المقبرة والمسجين فيها.

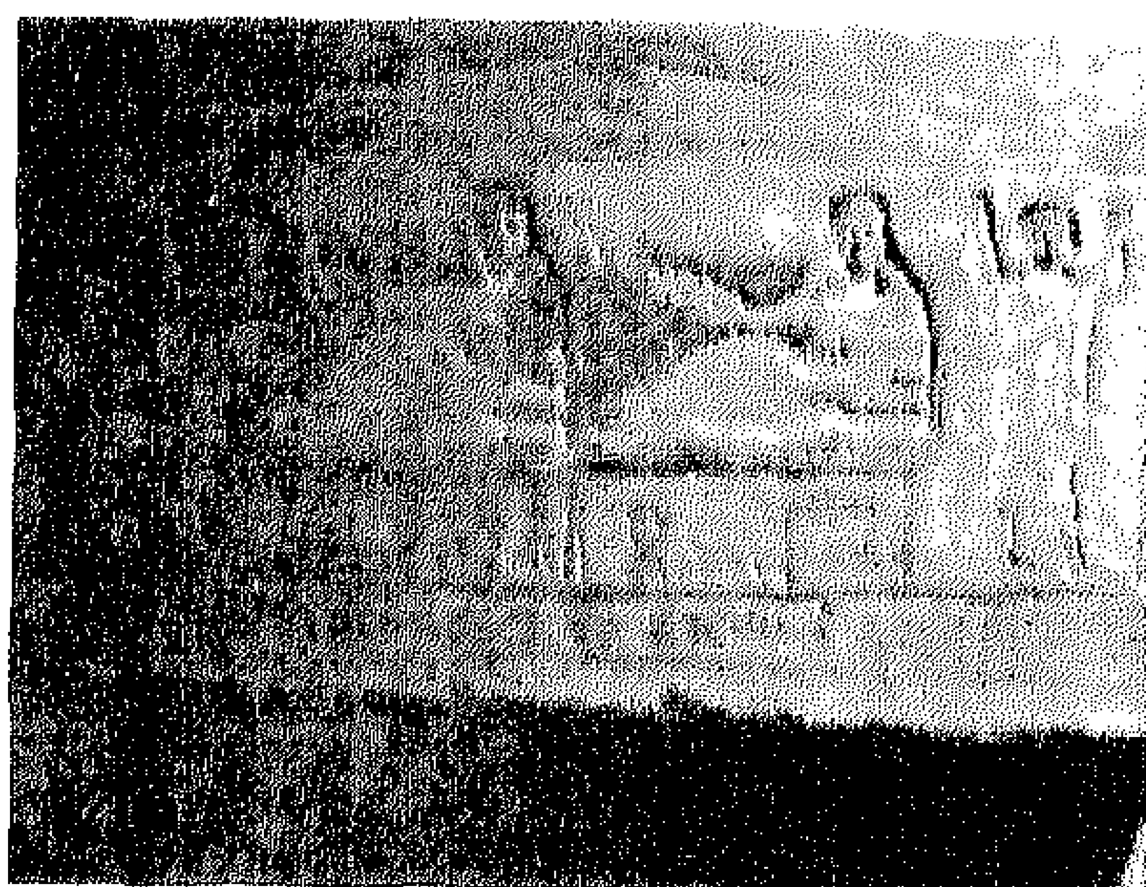
ونجد في العناصر المعمارية في الأبنية المسيحية والإسلامية في مصرنا العزيزة تداخلا جميلا، فلولا أن تنظر للبناء ككل أو تقرأ بطاقة تعريف تحت الصورة لما فرقت التصميم هل هو في مسجد أو في كنيسة وتوجد أمثلة لهذا في الصور أرقام ٢٣ و ٢٥ و ٢٦و٢٧.

أما عن **التقويم**، فقد رأينا في اللوحة الواردة من مدينة قفط لتوريد الثيران لمعبدها تقريرا للشهور المصرية، أو ما نطلق عليه الآن الشهور القبطية، والتي وجد الرومان انضباطها عن السنة الرومانية الذي تقول الروايات المأثورة أن الملك نوما **Numa** ثاني ملوك روما هو واضع التقويم الذي ظل يضبط التواريخ والحياة الرومانية إلى أيام "يوليوس قيصر" وكانت السنة حسب هذا التقويم تنقسم إلى اثني عشر شهرا قمريا تضاف إليها عدة أيام وأجزاء من أيام بنظام معقد يجعل متوسط مجموعها ٣٦٦ يوما، ثم خول للأحبار عام ١٩١م أن يعالجوا الأخطاء المتزايدة بإعادة النظر في هذه الإضافات ولكنهم كما ذكر "ديورانت" استخدموا السلطة التي منحت لهم لإطالة حكم من يرضون عنهم من الحكام، وتقصير حكم من لا يرضون عنهم،ومن أجل هذا فإنه لم يكد ينتهي عهد الجمهورية حتى كان التقويم وقد تجمع فيه من الأخطاء ما يبلغ ثلاثة اشهر، مثالا للفوضى ووسيلة إلى التلاعب والخداع. وكانت السنة تبدأ بابتداء فصل الربيع، ويسمى الشهر الأول مارتيوس **Martius** باسم إله البذر، ثم يليه أبريليس **Aprilis** أي شهر النبت، ثم مايو **Maius** أو شهر مايا، أو لعله شهر الوفرة، ويونيوس **Junius** أو لعله شهر النجاح، ثم كونكتلس

Quinxtilis فسكستلس **Sextilis** فسبتمبر فأكتوبر فنوفمبر فديسمبر، وقد سميت بترتيبها العددي في السنة. ثم يليها يناير ليانوس **Janus**، وفبراير لفـبروا **Februa** أو الأشياء السحرية التي يطهر بها الإنسان. وكانت السنة نفسها تسمى أنس **Annus** أي الحلقة كأنهم يريدون أن يقولوا إنه لا توجد للزمن في واقع الأمر بداية ولا نهاية[٨]. وبعد تعديل التقويم بناء على أمر قيصر بعد زيارته لمصر بدأت السنة مثل بداية السنة المصرية فسميت الستة أشهر الأولى منها بالأسماء القديمة، وهي في اللغة الإيطالية الحديثة كالتالي: سمي الشهر الأول چنايو **Jennayo** أو يانوس في صورته اليونانية وهو المعبود الذي يصور عادة ورأسه بوجهين أحدهما لشاب والآخر لشخص هرم ورمز به لنهاية السنة القديمة (الوجه المسن) ولبداية السنة الجديدة (الوجه الشاب)، ثم الشهر الثاني وسمي فبرايو **Febraio** ، ثم الشهر الثالث مارسو **Marso**، وهو المعبود الحربي مارس، بينما حمل الشهر الرابع تحويرا للفعل أبرير **Aprir** أي يفتح وكان ذلك لتفتح الزهور ومجيء الربيع فيه، ثم الشهر الخامس وسمي ماچيو **Maggio**، وكذلك الشهر السادس وسمي چونيو **Junio**، وهنا وعلى ما يبدو فعندما قد فرغت جعبة الرومان الأوائل من الأسماء فكان أن أطلقوا أرقاما ترتيبية على ما تبقى من شهور السنة وهي، ستمبر **Settempre** أي السابع، ثم أوتوبر **Ottopre** أي الثامن، ثم نوفمبر **Novempre** أي التاسع، وأخيرا ديتشمبر **Decempre** أي العاشر في التقويم القديم، ولكن عندما عرف الرومان التقويم المصري الشمسي المنضبط وأطلق "يوليوس قيصر" يد الكهنة في تعديل التقويم الروماني تبعا للنظام المصري هذا الإجراء الذي لم يتم سوى عام ١٩١ ميلاديا، فكان أن أضافوا شهرين متتابعين حمل أحدهما اسم قيصر نفسه وسمي لوليو أو يوليو **Lulio** كما ننطقه، وحمل التالي اللقب الذي أسبغه عليه أتباعه أي أوجوستو **Augusto** أو المحترم، ثم وضع هذين الشهرين ذوي الأحد والثلاثين يوما لكل منهما بين الشهور

الست الأول من العام، والأربعة شهور التالية لها والتي كانت تحمل الترتيب الرقمي بدون تحويل لأسمائها مما سبب ترحيلا للشهور الأربعة الأخيرة تحولت معه الأعياد.

ولما كانت أول إشارة لظهور السيد المسيح قد جاءت على يد "بلليني الأصغر" بقوله "ظهر رجل مبروك ولد في بيت لحم في شهر ديتشمبر" فمن الأدعى أن يكون هذا الشهر هو الشهر العاشر الحقيقي قبل إدخال التعديل اليولياني على التقويم، وأن يتم الاحتفال بمولد السيد المسيح في شهر أكتوبر الحالي، لا في شهر ديسمبر والذي اتفق المؤرخون[٩] على كونه عيدا للمعبود رع المعبود كان يطلق عليه عيد مولد رع أو "مسو رع *Msw Rᶜ*" استخدمه أوائل المسيحيون ليكون عيدا لميلاد السيد المسيح عليه السلام، بينما يجب أن يتم الاحتفال في شهور الخريف، وفي شهر تشرين / أكتوبر بالذات وهو الشهر الذي يجود فيه النخل بالتمر الرطب في منطقة الشام، والشرق الأوسط عموما، وهو ما يتفق مع ما جاء في القرآن الكريم عن لحظة الميلاد المجيد حين ذكر سبحانه وتعالى الآية: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا فكلي واشربي وقري عينا...." (الآيات ٢٥ و٢٦ من سورة مريم)، والذي أرجو أن يكون موضوعا مطروحا للبحث من قبل المتخصصين لإثبات صحة ذلك الرأي من عدمه وذلك ليكون الاحتفال عاما شاملا بين المسيحيين وإخوانهم المسلمين الذين لا يكتمل إسلامهم سوى بالإيمان بكل الرسل السابقين.

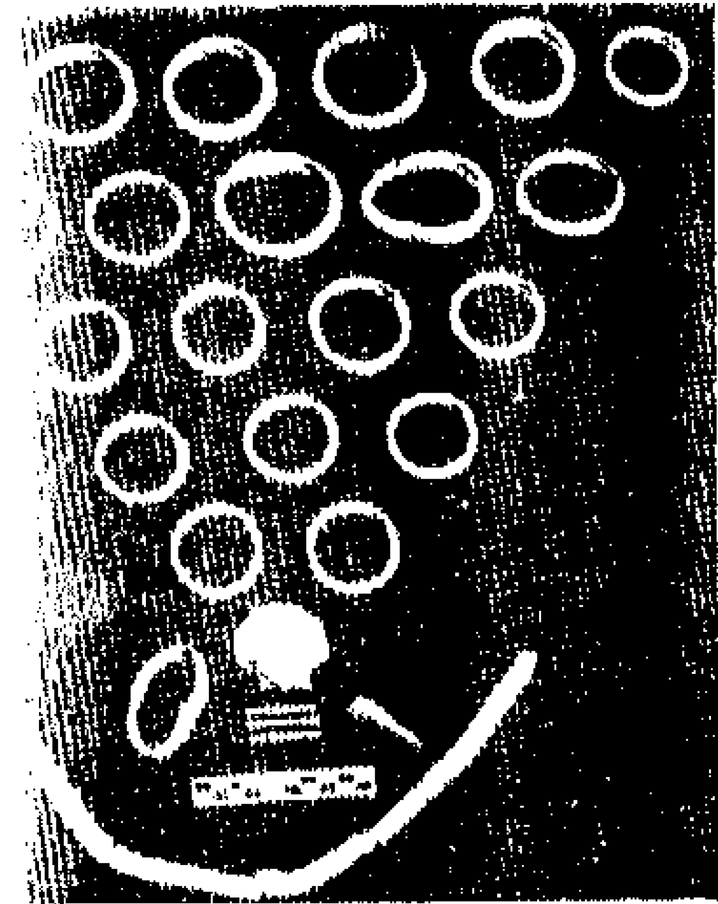


(صورة رقم ١) الأحفال الجنازية بنفس طريقة تصوير القرابين المصرية القديمة على اللوحات المسيحية (متحف الإسكندرية القومي)

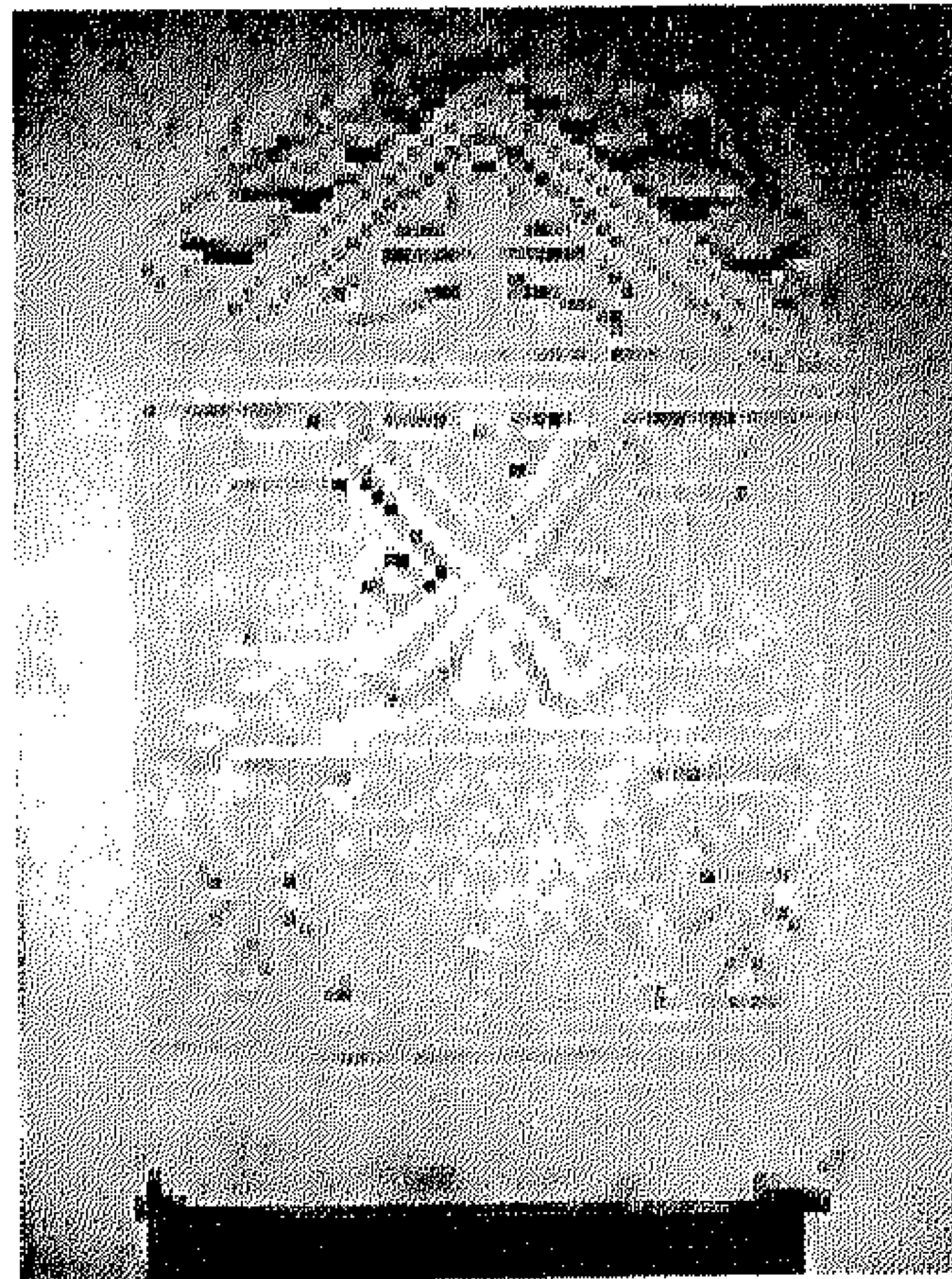



(صور أرقام ٢و٣) نماذج من استخدام صور معبودات مصرية قديمة (الصقر وابن آوى) في لوحات تظهر السيد المسيح في وضع التمجيد ***oranos*** معروضة في متحف الإسكندرية القومي

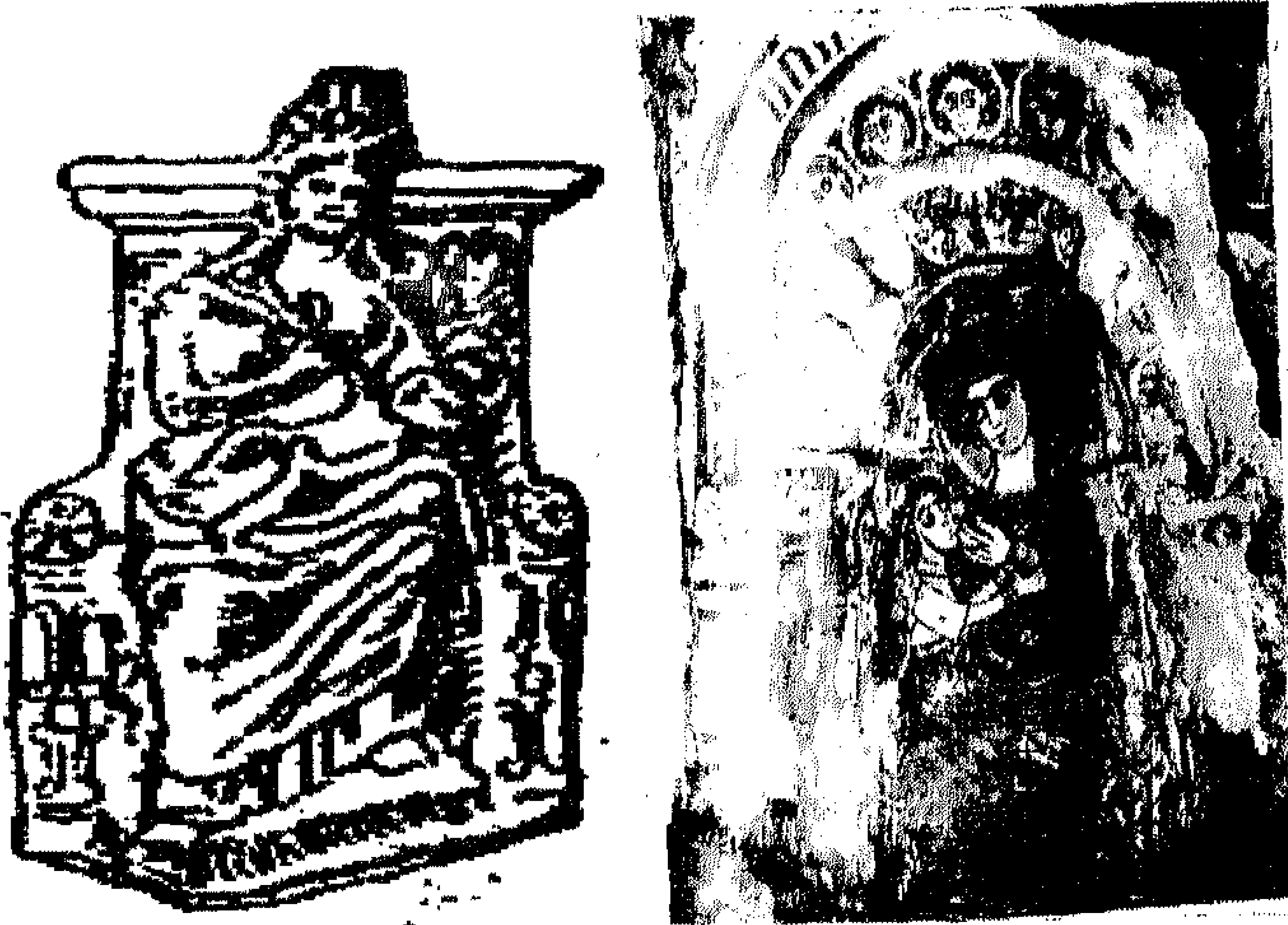




(صور ٤و٥و٦) استخدام الصدفة كحلية وكرمز ديني



(صورة رقم ٧)استخدام علامة الحياة المصرية مع صلبان مختلفة الطرز



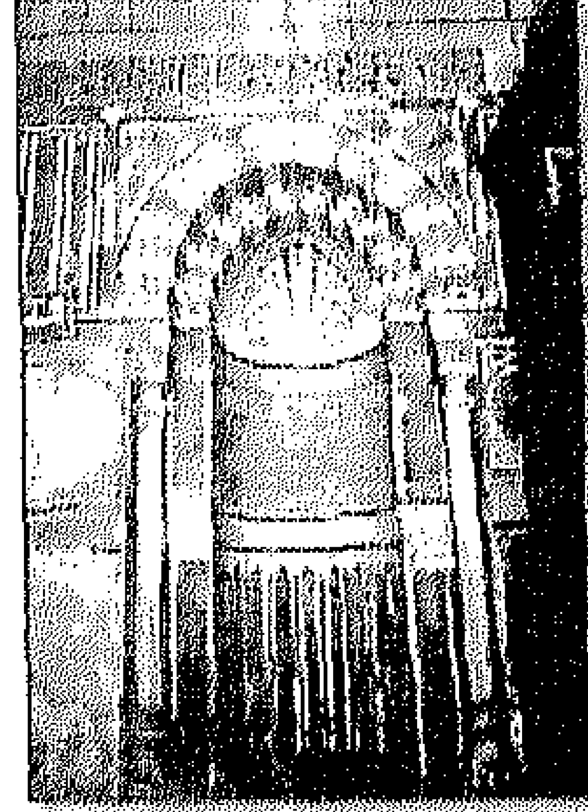
(صورة رقم ٨ ورسم رقم ١)حنية تعرض العذراء ترضع السيد المسيح من معروضات المتحف القبطي بالقاهرة يظهر فيهما الشبه الشديد بإيزة وهي تحمل حور أو ترضعه (متحف برلين ١١٤٨٧)



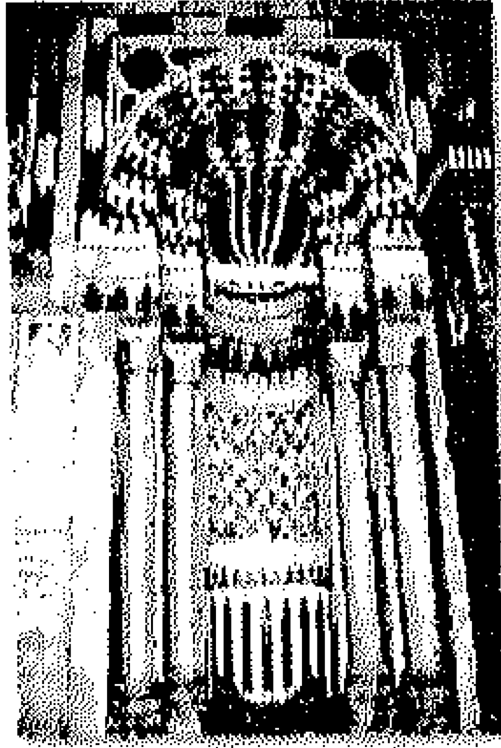


(رسم رقم ٢و صورة رقم ٩) لحور وهو يقتل التمساح في متحف برلين (قطعة رقم ٩٦٨٥) وكذلك المار جرجس وهو يقتل التنين

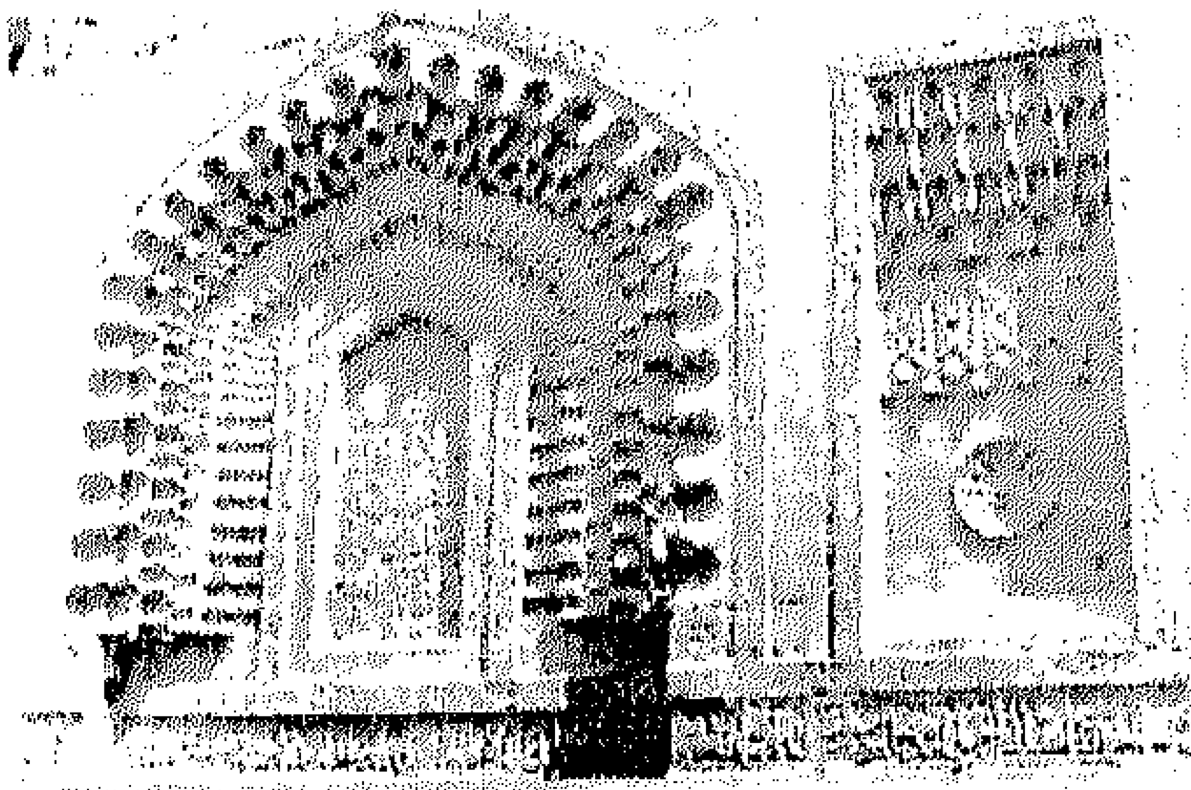
(صور أرقام ١٠ إلى ٢١) شكل الصدفة داخل وخارج المساجد



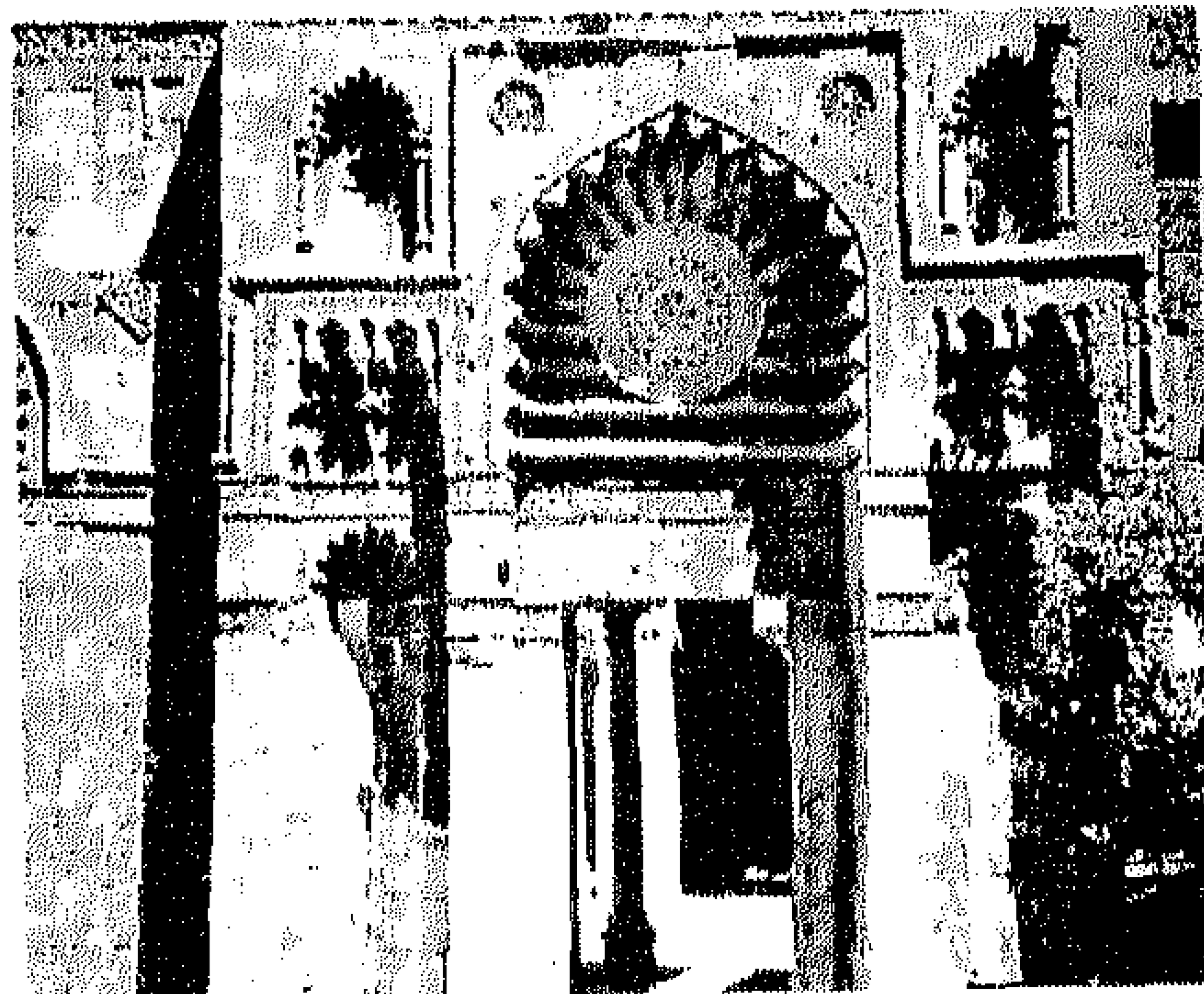
(١٠) مسجد برسباى



(١١) الظاهر برقوق

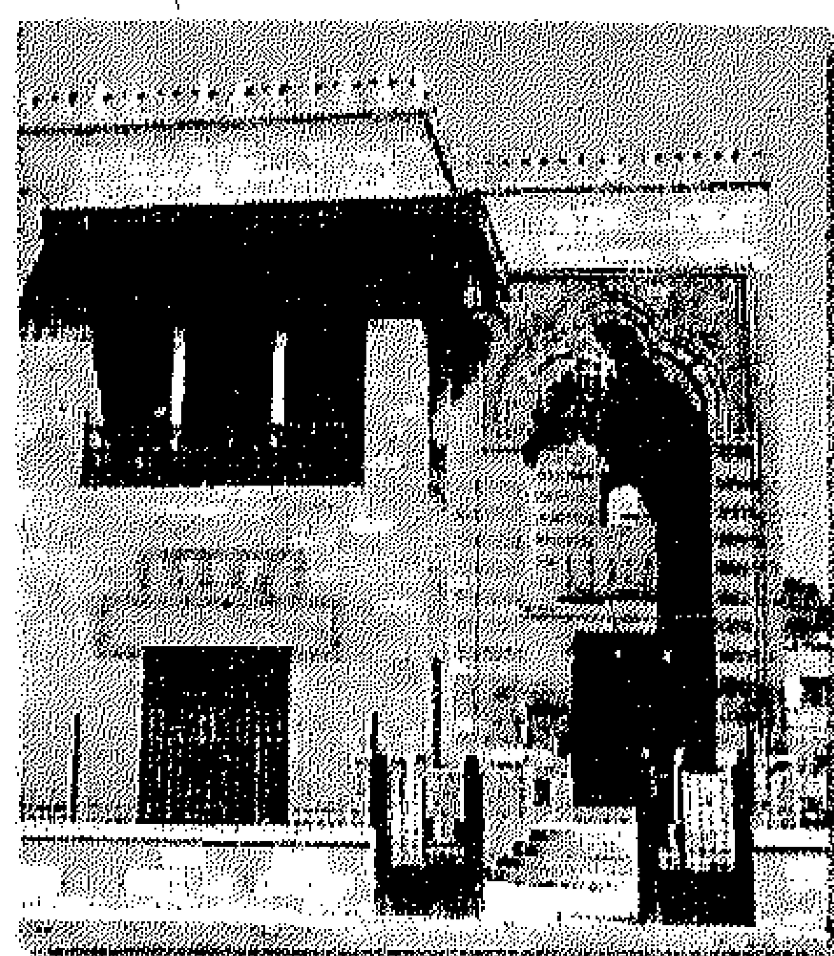


(١٢)مدخل مجموعة الصالح أيوب

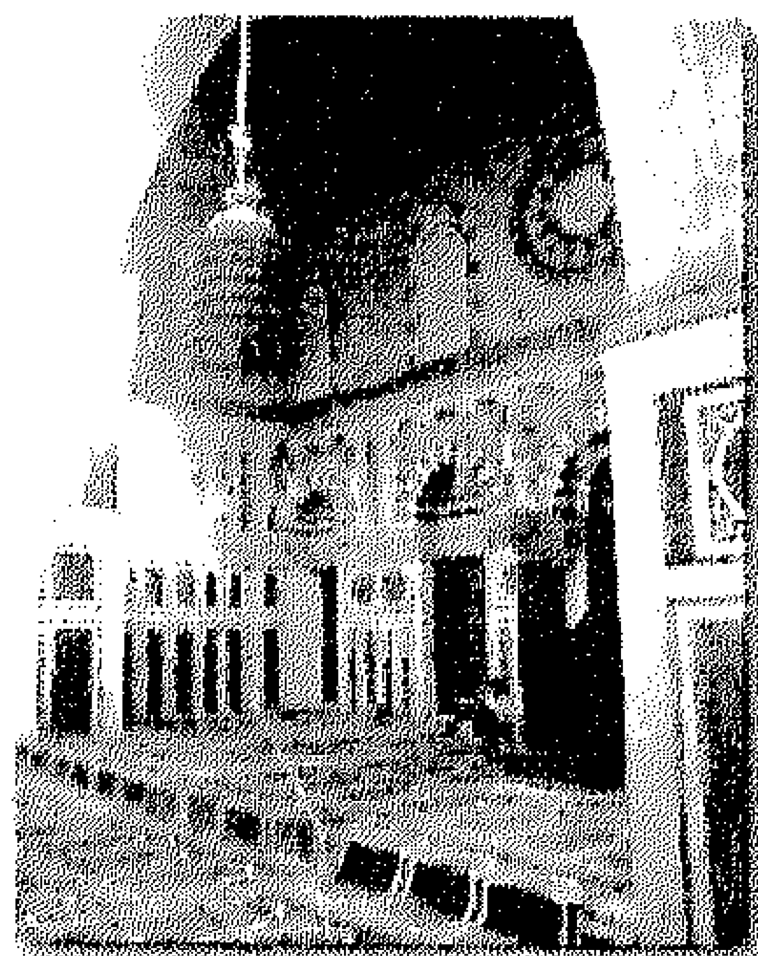




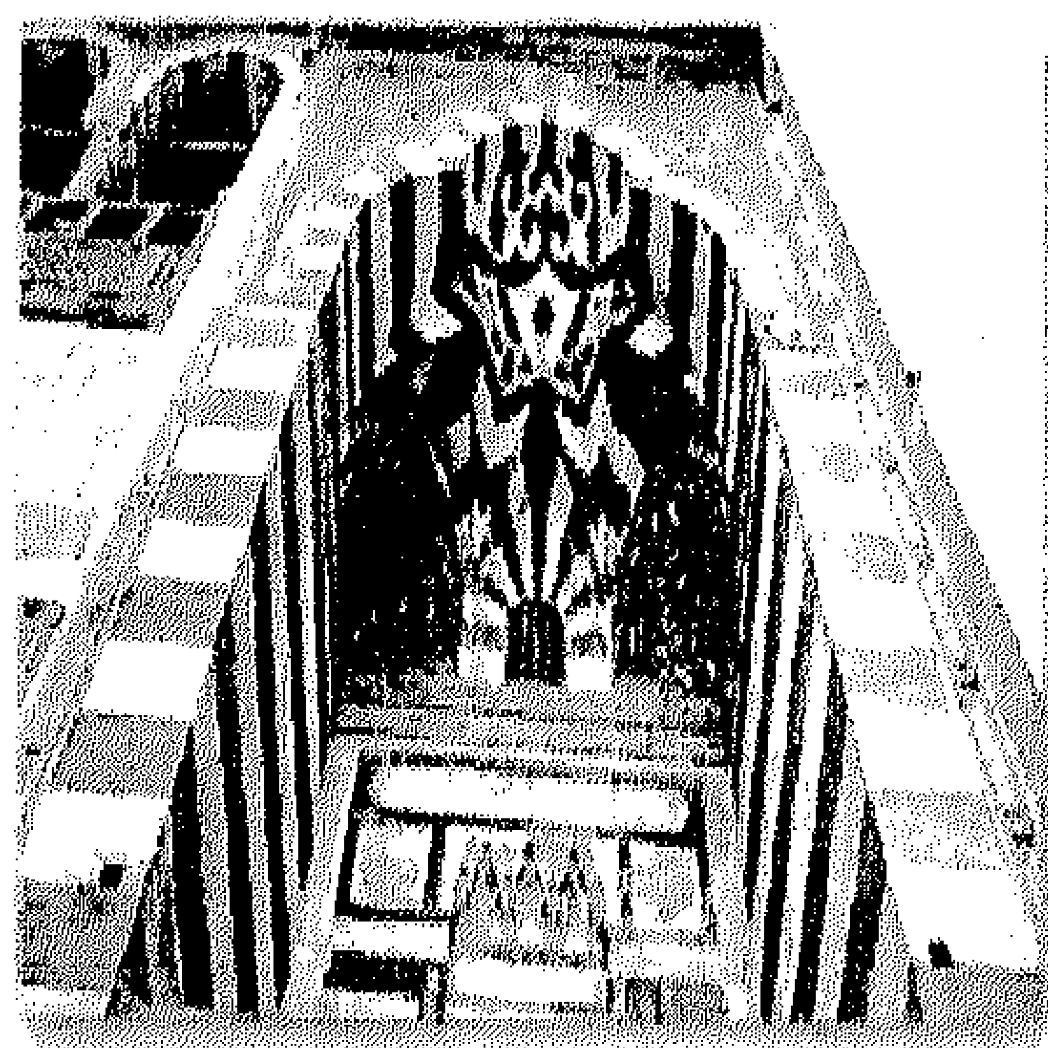
(١٣ و ١٤) الصدفة في واجهات مسجد الأقمر

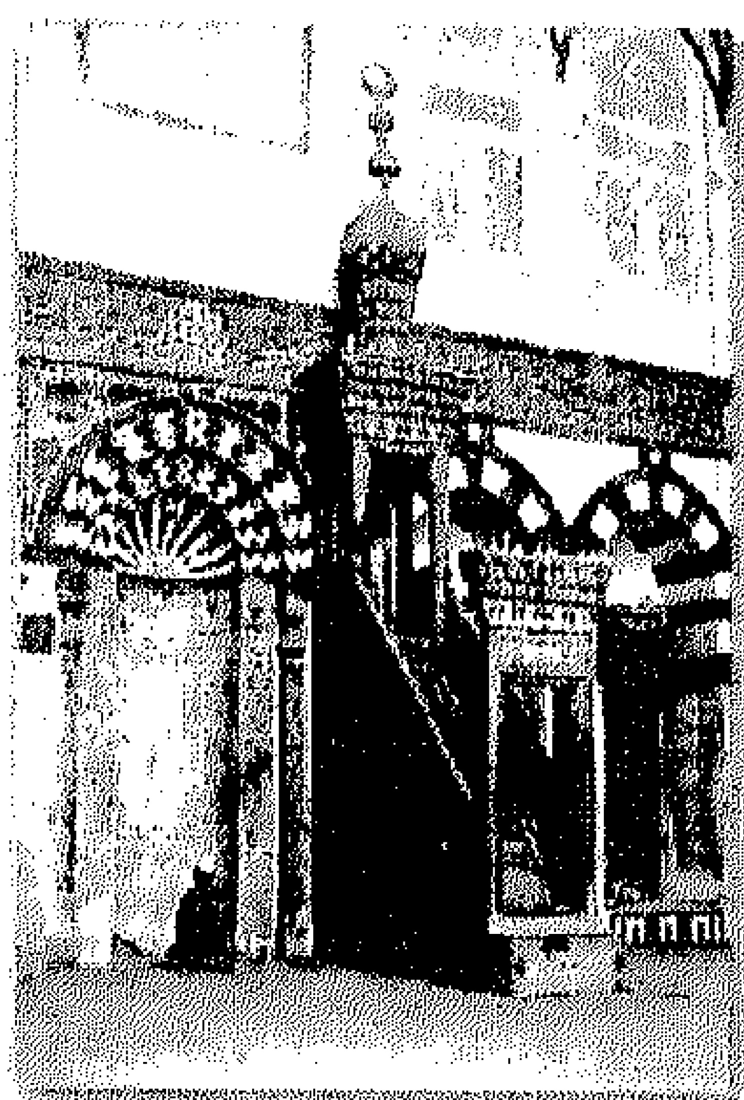


(١٥) فرج بن برقوق

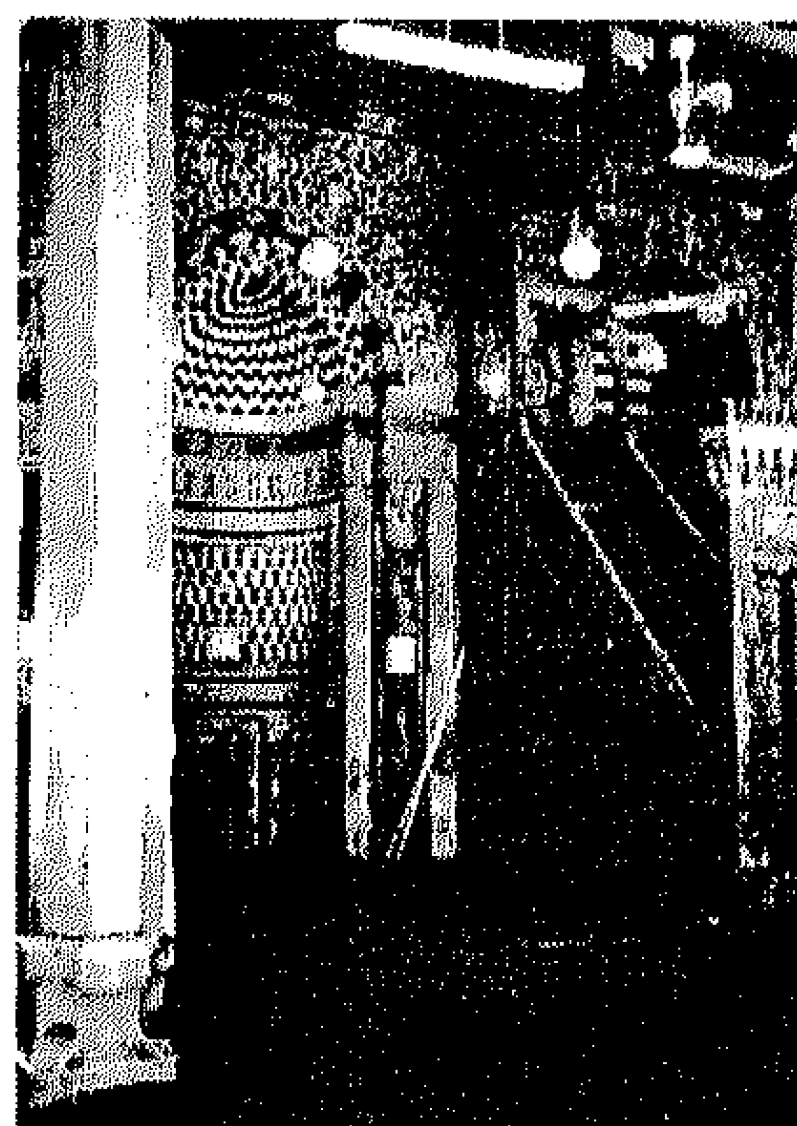


(١٦) الظاهر برقوق





(١٧و١٨) شكل الصدفة في واجهة مسجد قايتباي وفي المحراب



(١٩) محراب المؤيد وقلب شكل الصدفة



(٢٠) مسجد جوهرة اللاللا بالقلعة



(٢١) الصدفة داخل ضريح السلطان حسن

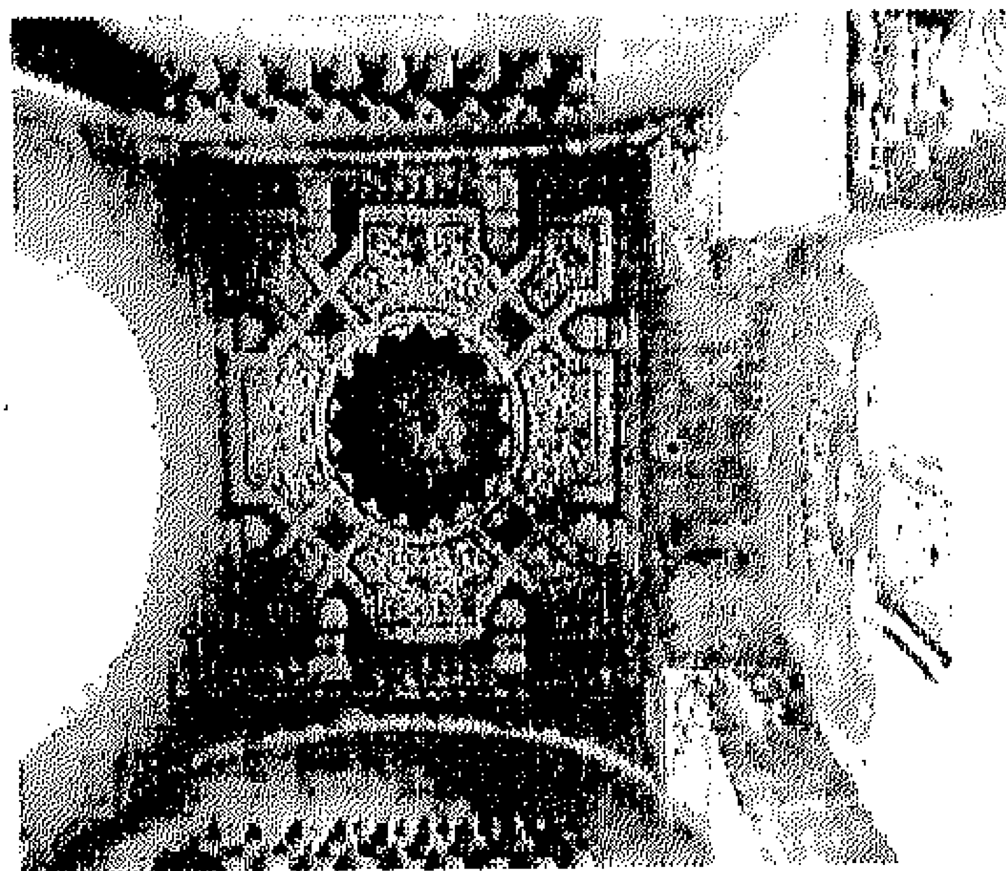


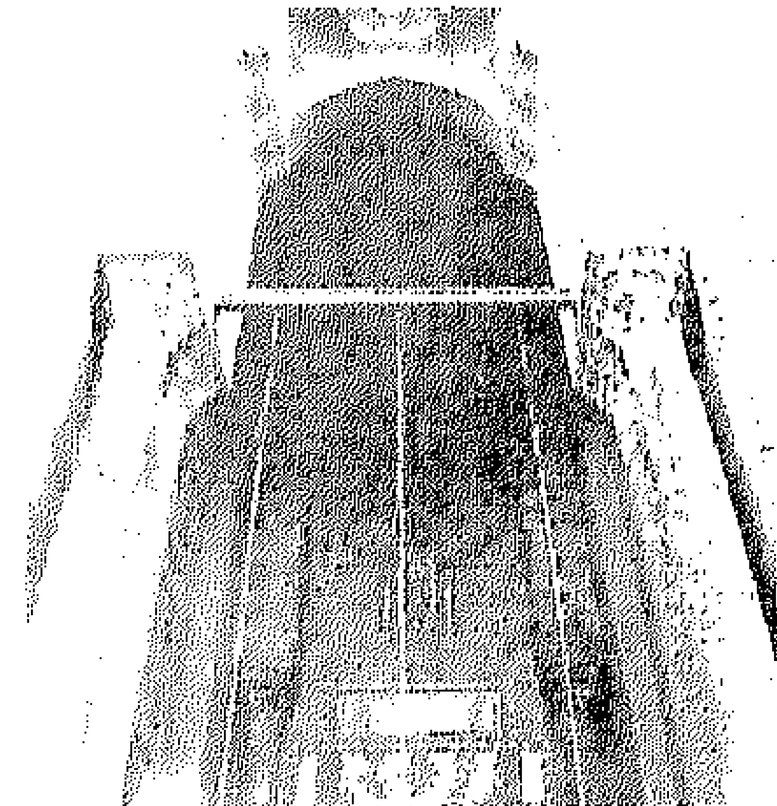


(صور أرقام ٢٢ و٢٣) استخدام العناصر الزخرفية النباتية المصرية المتوارثة (عناقيد العنب وزهرة السوسن) في تزيين الخط العربي (لوحة رخامية معروضة بمتحف الإسكندرية القومي)

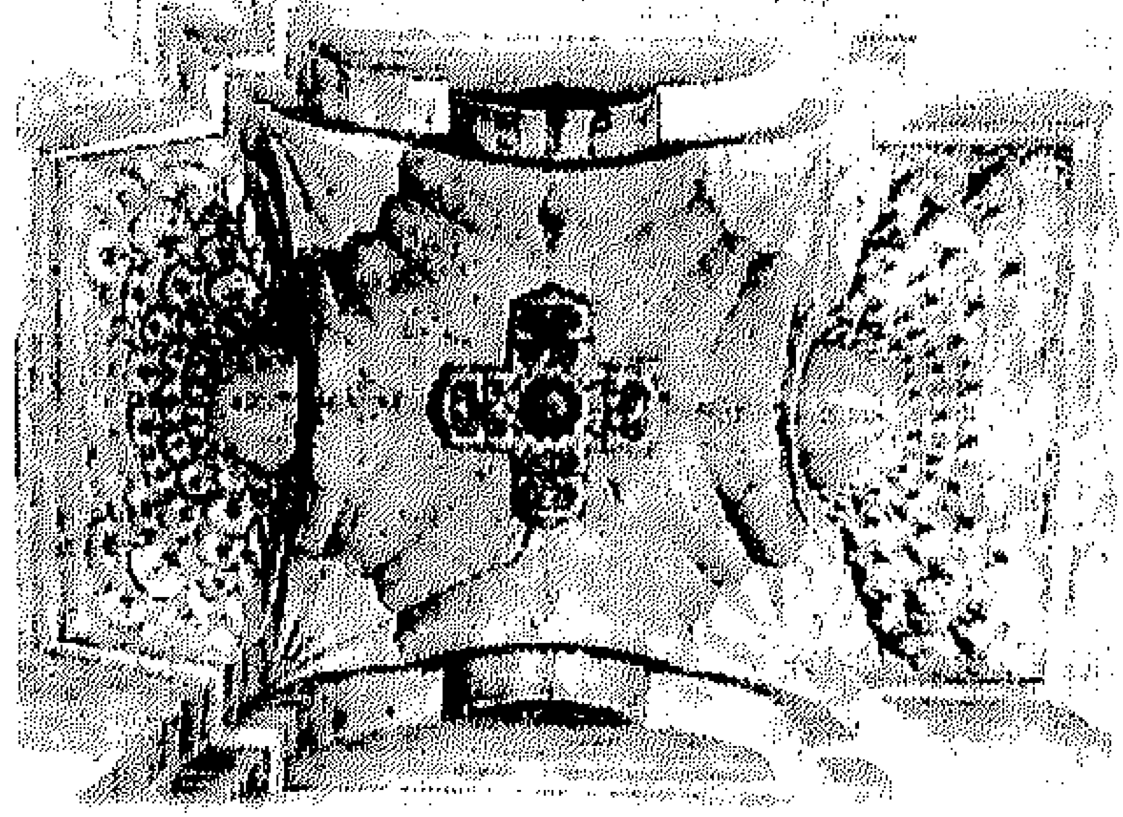


(صورة رقم ٢٤)لوحة حاتياي من الدولة الحديثة وتظهر بها حاملة الجرة لتحطيمها بعد انتهاء مراسم الدفن (لوحة من الحجر الجيري الملون معروضة بمتحف الإسكندرية القومي)

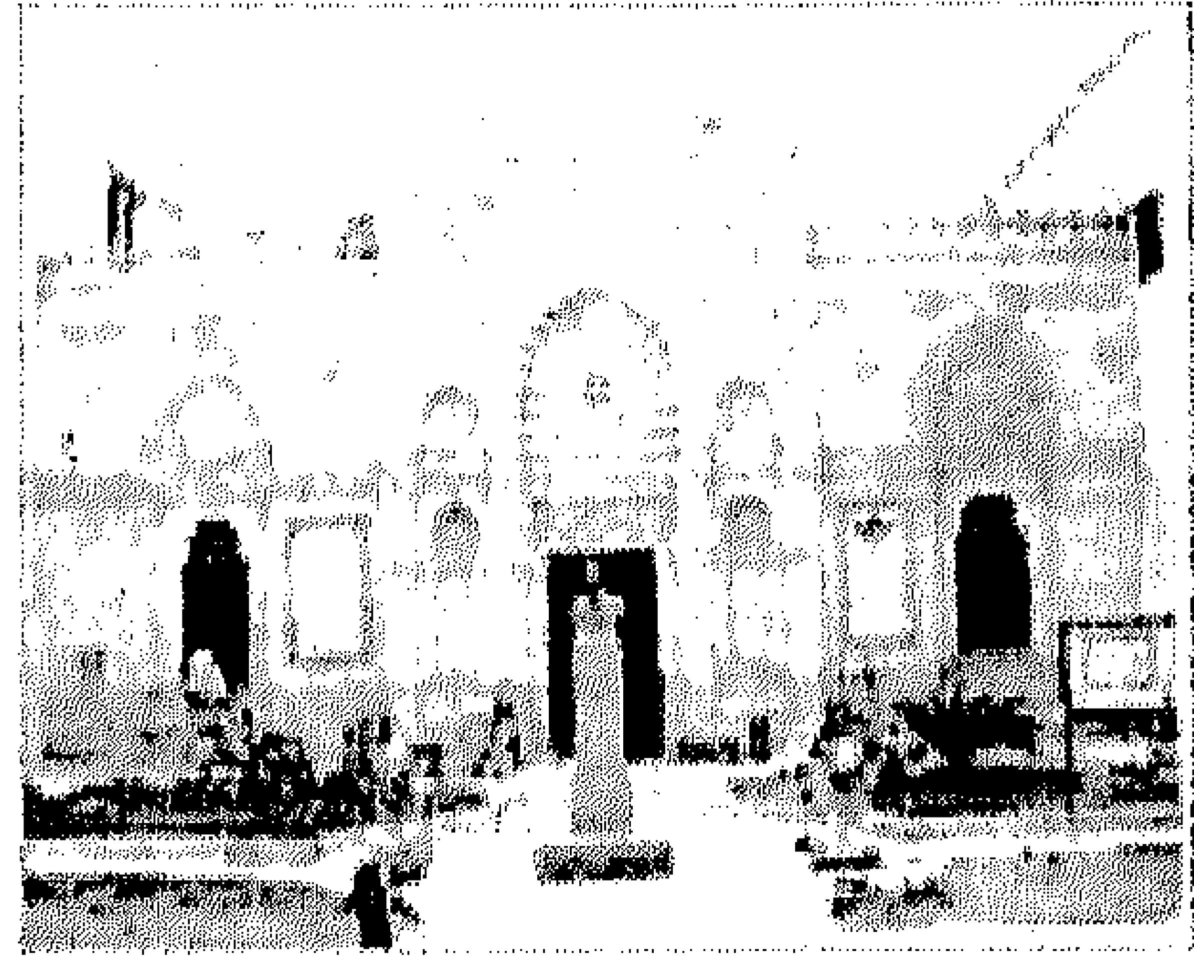




(٢٥) عناصر معمارية مسيحية من تصميم المهندس المسيحي في الرفاعي حيث أن المسجد اشترك في تصميمه مهندس مسلم ومهندس مسيحي



(٢٦) منظر القبة من الداخل في المؤيد





(٢٧و٢٨) واجهة متحف الفن القبطي بالقاهرة

حواشي الفصل الثاني عشر

1 John Baines: JEA, Vol. 73, London 1987 p. 79-83

2 John Baines: Ibid, p. 92 - 93

3 عصام محمد السعيد: نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ٦.

4 صفحة الفهارس الرئيسية: موقع على الشبكة العنكبوتية ذكر فيه عن يعقوب:" يذكر القديس إيرونيموس، كما يؤكد التاريخ، أنه رُسم أسقفًا على أورشليم، وبقى فيها حتى يوم استشهاده، وقد وضع قداسًا مازال الأرمن يُصلون به.

ج. قال عنه إبيفانيوس وأوسابيوس أنه كان نذيرًا للرب من بطن أمه، فكان لا يشرب خمرًا ولا مسكرًا ولا يحلق شعر رأسه ويقتات بالبقول.

د. دُعِيَ يعقوب البار، إذ كان مُحبًا للعبادة ومن كثرة ركوعه للصلاة كانت ركبتاه كركبتي جمل. ويذكر القديس ايرونيموس إن اليهود في بداية الأمر كانوا يهابونه جدًا، ويتهافتون على لمس ثيابه. وفي إحدى المرات جاءوا به إلى جناح الهيكل لكي يشهد ضد المسيح، فقال لهم: "إن يسوع الآن جالس في الأعالي عن يمين الآب... وسيُدين الناس". فلما سمعوه يقول هذا، صرخ البعض قائلين: "أوصنا لابن داود"، فحنق عليه الكتبة والفريسيون وثاروا ضده، وهم يقولون: "لقد ضلّ البار"، ثم طرحوه من فوق إلى أسفل. أما هو إذ وقع انتصب على ركبتيه طالبًا الغفران لهم، فأسرعوا برجمه ثم أتى صباغ وضربه بمدقة على رأسه، فاستشهد في الحال نحو سنة ٦٢م ووُدفن في موضع استشهاده بالقرب من الهيكل.

ويقول يوسيفوس المؤرخ: [أن من أسباب خراب أورشليم أن أهلها قتلوا يعقوب البار. فنزل غضب الله عليهم.]

ه. في حوالي سنة ٥٢م رَأسَ المجمع الأول في أورشليم بخصوص إيمان الأمم، وقد أعلن القديس يعقوب قرار المجمع (أع ١٥).

ز. دعاه الرسول بولس أحد أعمدة الكنيسة، وذكره قبل بطرس ويوحنا (غل ٢: ٩).

[5] Funeral Stelae from Kom Abu Billo, p. 21

[6] جورج فيرجسون: الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة د. يعقوب جرجس نجيب، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٧٠

[7] عصام محمد السعيد: نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ٧ – ١٠

[8] وول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد الخامس، الجزء التاسع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٧ – ١٣٨

[9] يارسولاف تشرني: الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. احمد قدري، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢١٣– ٢١٤ بتصرف. و أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة ، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، القاهرة.

الخاتمة

وبعد فقد خلصت الباحثة لما يلي بعد استعراض نصوص اللوحات محل الدراسة:

- تم تقديم لوحات النذور وبدون انقطاع طوال العصور الفرعونية واستمرت خلال العصور اليونانى والروماني والقبطي وبنفس التقسيم من منظر علوي ونص أو نص فقط أو منظر فقط. ولقد انحصر نطاقها في أغراض التضرع والصلاة للمعبودات المختلفة وطلب أمنيات تتراوح بين العمر المديد والشيخوخة الطويلة وتسلسل الأبناء والأحفاد دون انقطاع وكذلك رضاء المعبود وأن يحشر المرء في زمرة المعبودات بعد الوفاة وبذا شملت أمنيات الفرد خيري الدنيا والآخرة.
- احتفظت اللوحات النذرية بكونها الأكثر ورودا من مختلف بقاع مصر وصنع أغلبها من الخشب الذي تم تلوينه بألوان مائية زاهية وثابتة ورسمت فيها الشخوص والمعبودات بعناية وأناقة دائما، وحفظت في داخل القبور والمعابد وتوجه بها أصحابها للمعبودات الكبرى فحاز زع وتجسداته، وأوزير باعتباره رب الأبدية مع ثالوثه، وآمون، وحتحور، والثور المقدس لمنف "حابي أوزير" بأكبر عدد من اللوحات التي وردت من جهات عديدة، وان احتفظ أهل المدن بميزة تقديم لوحات لآلهتها المحلية، فوردت لوحات للمعبودات المختلفة ولم نعدم لوحة هنا وأخرى هناك لذلك أو تلك المعبودات وبذا صارت اللوحات مصدرا ثريا للتعريف ب المعبودات الصغيرة والكبيرة على السواء.
- تمثل اللوحات الخشبية تقليدا للوحات كانت هى الأصل و المصنعة من الأحجار التي ظهرت على مدي تاريخ المصريين القدماء، وازدهر تقديم اللوحات الخشبية فيما بين الأسرات السادسة والعشرين وحتى الثلاثين. ولهذه اللوحات قمة مستديرة كانت يقصد بها تقليد حنية السماء، واحتوت على صور آلهة المتوفي

فوقها.بينما جاءت نصوص التخصيص تحت هذه القمة مقلدة نمط اللوحات المصنوعة من الأحجار الغالية.

- عندما يكون حجم اللوحة كبيرا كانت تثبت على قواعدها، بينما عندما تكون أصغر حجما فكانت توضع إما على رأس أو قدم التابوت، بينما إذا كانت اللوحة ذات حجم بالغ الصغر فكانت توضع داخل التابوت وعادة م انجد قرص الشمس المجنح أعلى اللوحة رمز المعبود "حور بحدتي- حور الإدفوي". أسفل ذلك يجيء منظر للمتوفي، أو مالك اللوحة، أو من صنعت له اللوحة إذا قدمها له أحد أقاربه القريبين أو البعيدين.
- ويرى ذلك الشخص مقدما للقرابين إما للإله رع أو للإله أوزير وهما يغلبان على كافة اللوحات وإن ظهرت آلهة أخرى في لوحات أخرى وخاصة الثالوث الأوزيري أو تقدم اللوحات للمعبودات الرئيسية التي توجد في معية المعبود أوزير، وعادة ما يصحب المتوفي زوجته، وأحيانا أولاده هذا عن اللوحات الجنازية أما عن لوحات النذور والهبة فتختلف التفاصيل مع بقاء ظهور المعبودات بصفة رئيسية في منظر اللوحة الرئيسي حيث يظهر مالك اللوحة مع الشخص الموكول له إدارة الهبة.

ويأتي النص الخاص باللوحة أسفل منظر القمة المستديرة والمنظر الرئيسي، وتأتي النصوص في نوعين إما مديح / تضرعات إلى رع، يسأل فيها المتوفي المعبود التصريح له بالصعود إلى قارب ملايين السنين، والسفر مع المعبود، أو يحمل نص اللوحة صلوات لأوزير وأنوبيس وغيرهما من المعبودات حتي يتم تقديم القرابين المعتادة لقرين المتوفي "الكا" ⊔ في المواسم المعتادة وإلى الأبد. وفي المقابر التي يقوم أقارب المتوفي بزيارتها، فإن عليهم تلاوة وتكرار هذه الصلوات المدونة على

اللوحات. حيث ساد الاعتقاد أن تكرار هذه الصلوات الجنائزية سوف يمد المتوفي بوفرة من المؤن في العالم الآخر.

- إن الصور المزخرفة للقرابين تمثل طيور داجنة من مختلف الأنواع، خضروات، فاكهة، زهور، نبيذ، لبن، بخور، عباءات كتانية ودهانات ومراهم.. الخ. والتي كان يعتقد بتحولها لمؤن حقيقية للكا بعد نطق الكلمات المناسبة إما بواسطة المتوفي في العالم الآخر، أو أصدقاؤه وأقربائه الأحياء.
- على خلاف اللوحات النذرية فقد وردت لوحات الهبات في مجملها في صورة خشنة سيئة ورديئة التنفيذ فيما عدا نماذج قليلة لا يمكن تعميم الحكم بها بل العكس هو الصحيح ولا ندرى كيف ومن قدم تلك الهبات من كبار القوم والملوك جاءت لوحاتهم بذلك المستوى الهابط في التنفيذ مما أفسح المجال لكون مقدم اللوحة هو المستفيد من عائد الوقف الموجود عليها والذي يكون عادة من صغار الكهنة ولا تسمح موارده بأكثر من ذلك، أو ربما لورود معظم تلك اللوحات من الدلتا فقد كان مهرة الصناع يتركزون بمنف بينما قدمت اللوحات في مناطق أطراف الدلتا التي وإن كانت مأهولة ومراكز دينية ومراكز للحكم أحيانا فلم يكن قاطنوها بمثل عراقة أجيال الفنانين المهرة بمنف أو الصعيد الذي جاءت لوحات النذرية في صورة معتنى بها بشدة في معظم اللوحات.
- تم تقديم اللوحات من كبراء الليبيين تقليدا لملوكهم الذين كانوا يهبون الأراضي بأنفسهم (مع ملاحظة صغر حجم القطع المهداة التي تثبت أن الهبة من أفراد لا ملوك) وذلك ضمن واجب تسديد ضرائب أو عوائد للدولة يفرضها المنصب الذي يشغله الفرد سواء كان زعيم قبيلة أو أحد الأغنياء.

- تم تقديم اللوحات للكهنة كرشوة للمعبد ودخولا في نفوذ الكهنة وخاصة كهنة آمون الذين عملوا على وضع يدهم على أكبر عدد من المعابد والمقاصير المحلية في الدلتا بعد أن احتكروا معابد وأراضى الجنوب تقريبا.
- لا يمكن الجزم بأن تقديم اللوحات كان بمثابة نوع من التقوى الشخصية فقط وكان يكفي أن تحتوى على الصيغة السحرية للتقدمة والقربان الملكي المعتاد كما استمر الحال في الجنوب طوال فترة الدراسة، أم هى زيادة في التقوى سمحت بها ظروف منح إقطاعيات الأراضي للقادة الليبيين المنتصرين من الملوك أو حصلوا عليها بالقوة
- هناك من الباحثين من يرى أن الأراضي قد وهبت للمعابد بالإجبار لتوفير موارد للمعبد.
- انتقلت المعبودات الجنوبية وخاصة الثالوث الآموني إلى معابد شمال مصر التي تم تقديم اللوحات بها ونافست المعبودات الموجودة بهذه المعابد من المعبودات الشمالية طلبا للموارد والأوقاف.
- اتسمت لوحات الفترة بكونها لم تعد فقط أحد الأساليب التي يستخدمها صاحبها لطلب نوال وبركات المعبودات بل صارت في معظم الأحايين وخاصة مع ضيق ذات اليد الوسيلة الوحيدة التي يتقرب بها صاحبها للمعبود، ومن الطبيعي أن يتناسب ما وجد لكل شخص طرديا مع ثرائه، أما في حالة اللوحات فقد بقي لبعض الملوك لوحات فقط بما أنهم لم يبقوا على العرش لفترات طويلة أثناء الاضطرابات السياسية فكان جل ما صنعه الملك هو إثبات ولاؤه لمعبود أو معبودة اتخذه أو اتخذها للحماية بتقديم لوحة تحمل هبة بأرض تقدم للمعابد الخاصة بتلك المعبودات.

- كانت اللوحات العنصر الأساسي الذي قدم لنا الليبيين بطقوسهم وملابسهم وأسمائهم مع رسم خريطة لأماكن تواجدهم رغم أن هناك عناصر أثرية أخرى لهم قد تتفوق عليها سواء كان أبنية بالمعابد أو مقاصير أو بوابات، لكن لا ننسى أن الملوك الذين بنوا العمائر الضخمة كانوا هم أيضا أصحاب أكبر عدد من اللوحات وخاصة تلك المحتوية على هبات، أو حتي لو قدمت مثل تلك اللوحات في عصورهم وطغى حضورهم القوى وقوقم على مقدميها فتصدر الملك حتي اللوحات الخاصة بالأتقياء وليكن" شاشانق الثالث" و"شاشانق الخامس" من الأسرة الثانية والعشرين مثالا على ما نقول. وحتى الحكام الكوشيين فقد ساروا على نهجهم وقدموا اللوحات ليس في مصر فقط ولكن في معابدهم المحلية بالسودان.والملك "بسماتيك الأول"، وغيره من ملوك الأسرة السادسة والعشرين الأقوياء طويلي الفترة الزمنية للحكم أمثلة لنا ثم من بعدهم ملوك الأسرات التالية لهم لا نقول أن ملوك فترة الدراسة هم من ابتدعوا اللوحات، ولكن صار هذا الطراز شائعا بنصوص ومجالات جديدة إبان فترات حكمهم لدرجة أن نجد ملكا مثل "تف نخت" مؤسس الأسرة الرابعة والعشرين تكاد تخلو آثاره إلا من بضع لوحات تقترن باسمه لتبين لنا فترات تعاظم قوته من مجرد حاكم لشعب الما وحتى جمع معهم الليبو وصار حاكما للأقاليم الغربية ثم أعلن نفسه فرعونا ذا ألقاب ملكية.

- إذا وضعنا خريطة بأماكن انتشار اللوحات، ومصادرها، ونوع اللوحة سيتبين منها تركز لوحات الهبات في الشمال وخاصة الشمال شرقي وغربي الدلتا نظرا لوجود المستنقعات بوسط الدلتا حتي جففها "محمد على" في القرن التاسع عشر الميلادي. بينما لم يتغير الوضع البتة في الجنوب من تقديم اللوحات الجنازية المعتادة لطلب القرابين من المعبودات المختلفة ومن الفرعون،وذلك نظرا لكون أراضى الجنوب في مجملها مملوكة بالكامل للمعابد تقريبا مما يتأكد بلوحات

تداول منصب الزوجات الإلهيات لآمون فيما بين الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين. ما خلا تنوع لوحات التضرع للمعبودات التي تحتمل رسالة قائمة منفردة لنصوصها والتي أوردت الباحثة نماذج لها.

- أوردت الباحثة النماذج المعروضة بالكتاب في محاولة للوصول لصورة أقرب عن الشعب المصري وليس الملوك المصريين الذين اتسعت كافة المجالات لهم لتسجيل غزواتهم وسلمهم وتقواهم بمقدار جدران المعابد والمقابر في طول مصر وعرضها واحتفظوا لأنفسهم بحق تصدر كل أثر – وإن لم تخلو اللوحات وخاصة لوحات الهبات من ذلك الحق الملكي باعتبار صاحب العرش هو المالك الوحيد لكل أراضى مصر– ولقد قدمت نصوص اللوحات الأمنيات الجميلة لكل مكرّس بالخيرات لنفسه وكل كل من تحوط به عنايته من أفراد أسرته.

- قدمت نصوص لوحات الهبات جمل طريفة المعنى للبركات التي ستسبغها المعبودات على من يصون اللوحة ولعنات قد تكون بذيئة اللفظ مستهجنة المعنى مما لا تحمله كافة الوثائق التي وردت سواء على أنواع أخرى من اللوحات أو مصادر النصوص المدونة مثل البرديات والتوابيت وغيرها.

- ا للوحات النذرية ظلت على حالها في الجنوب غالبا وكانت توضع في الأماكن المقدسة وتتميز بالصنعة الجيدة من حيث الكتابة والتلوين والحفر واكتشفت في معظم مناطق مصر وزادت بعد عصر الآتونية في صيغها المستمدة من ترانيم آتون، بينما الجزء الخاص بلوحات الهبات يظهر فيها الخشونة في التنفيذ حتي لتلك الخاصة بالملوك فهل كان ذلك لأن هذه اللوحات كانت تترك في العراء على حدود القطع الموهوبة لتثبيت الهبة أم لأن تقديم الهبة كان ليس بدافع تقوى شخصي بل هو شيء أجبر الناس عليه من ناحية الواهبين لتقديم القرابين لهم أو لشراء رضاء الكهنة، أو ربما كان ذلك من جانب الموكول لهم الإداري وحق

الانتفاع بالهبات وهم صغار الكهنة الذين ربما ترصدوا فناء نسل شخص ما واستولوا على ما كان يملكه من أراض بطريق الهبة لأنفسهم لأملاكه فيما يشبه وضع اليد الحالي، ولذا كان التنفيذ سيئا وخشنا في معظم الأحوال.

- إن هذا الكتاب ما هو محاولة لإلقاء الضوء على محاولات أتقياء المصريين المستميتة للحفاظ على انتظام ورود القرابين بلوحات نذرية قد تحتوى على صلوات للمعبودات تحمل دعوات وأمنيات صاحبها، أو قد تشتمل أيضا على هبات معينة يقدمها صاحب اللوحة لمعبد ما ولكاهن معين في هذا المعبد ليتولى الإنفاق من ريعها على ترتيب قرابين منتظمة، لذا ففي النهاية نجد أن اللوحات أساسا هى لوحات نذرية وقد تتنوع مراميها لتشتمل على أكثر من غرض ولذا فإن تقسيم اللوحات لنذور وهبات هو لمجرد تمييز محتويات نوع وحيد هو اللوحات المنذورة للأماكن المقدسة وليس نوعين مختلفين تمام الاختلاف من اللوحات، وبذا يصلح أن تندرج تحت هذا المسمي كل اللوحات التي تركها لنا قدماء المصريين فما كان أحدهم ليتكلف نحت لوحة مهما تضخم حجمها (في حال اللوحات الملكية) ومهما ضؤل شأنها (في حال تضرعات الفقراء أصحاب اللوحات القزمية الحجم) فالغرض واحد وإن اختلفت الإمكانيات الخاصة بصاحب اللوحة من فرد لآخر ولكن ظلت اللوحات على مدار التاريخ المصري هى الطراز المفضل للحفاظ على أي ذكرى عزيزة أو أمنية مرغوب في تحقيقها أو حتي مجرد قربى للإله.

والخلاصة

مما سبق فإن الباحثة قد وضعت ذلك الكتاب لتذّكر بني وطنها بأن الواحد منهم سواء مسيحيا أو مسلما هو أولا وأخيرا مصري حتى النخاع، فالعادات

والتقاليد الاجتماعية التي انتقلت لنا من أجدادنا القدماء هى السائدة، وهنا لن يكون تعميما ساذجا إذا قلنا أن المصريين بطبعهم أتقياء، يتغلغل الدين إلى جوارحهم، وهو الأولى عندهم بالدفاع عنه بحميمية وأريحية لا تحتمل التنظير أو حتى الرويّة في البحث والتمحيص فيما يطرأ من متغيرات تستحدثها تطورات الحياة، أو شائعات قد ينشرها ذوي المصالح والمآرب المغرضة.

لذا فأرجو أن يحذر بني وطني من الساعين بالفتن وإيغار الصدور بين قطبي الأمة، فقد يؤتى الحذر من مأمنه كما يقول المثل، وأرجو ألا يكون الدين والذي هو كله من مشكاة واحدة من الله العلي القدير هو الذريعة المستخدمة للوقيعة بين أبناء الوطن الواحد، ألا هل بلغت، اللهم فاشهد.

والله الموفق من قبل ومن بعد

المراجع العربية

- بهاء الدين إبراهيم محمود : المعبد في الدولة الحديثة في مصر الفرعونية [تنظيمه الإدارى والسياسى] ، القاهرة ، ٢٠٠١
- رمضان عبده على : حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتي نهاية العصور الوطنية ، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠
- سليم حسن : أقسام مصر الجغرافية ، القاهرة ، ١٩٤٨
- سليم حسن : مجلد تاريخ الحضارة ، القاهرة ١٩٦٢ : " الحياة الدينية وأثرها على المجتمع "
- سليم حسن : مصر القديمة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، أجزاء ٩- ١٢
- عبد الحميد زايد : مصر الخالدة ، الجزء الثاني ، القاهرة ٢٠٠٢
- عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها ، القاهرة ١٩٩٢
- عبد المنعم عبد الحليم سيد: حضارة مصر الفرعونية [دراسة تحليلية مقارنة] ، الجزء الأول ، الإسكندرية ٢٠٠٢
- عصام السعيد: نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣
- محمد بيومي مهران : الحضارة المصرية القديمة ، الجزء الأول [الآداب والعلوم] ، الإسكندرية ، ١٩٨٩
- محمد عبد القادر محمد : ديانة مصر القديمة ، القاهرة ، ١٩٧٩
- محمد محمد أمين : الأوقاف والحياة الاجتماعية في مصر ٦٤٨ – ٩٢٣ هـ / ١٢٥٠ – ١٥١٧ م ، القاهرة، ١٩٨٠

- نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، الكتـــاب الثاني ، القاهرة ، ١٩٥٨

المراجع المترجمة

- أ٠ إرمان : ديانة مصر القديمة ، /القاهرة
- إيفان كونيج : السحر والسحرة عند الفراعنة ، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ،١٩٩٩
- ت٠ج٠ جيميز: الحياة أيام الفراعنة ، ترجمة: أحمد زهير أمين ، القاهرة ٢٠٠٠
- جونييف هوسون و دومينيك فالبيل : الدولة والؤسسة في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان ، ترجمة فؤاد الدهان ، القاهرة ، غير مؤرخ٠
- رندل كلارك : الرمز والأسطورة في مصر القديمة ، ترجمة أحمد صليحة ، القاهرة ، ١٩٨٨
- روچيه ليشتنبرج و فرانسواز دونان : المومياوات المصرية من الموت إلى الخلـــود ،ترجمة ماهر جويجاتي ، ج١ ، القاهرة ، ١٩٩٧
- سيرج سونيرون :كهان مصر القديمة ، ترجمة زينب الكردي ، مراجعة د٠ أحمد بدوى ، القاهرة ١٩٧٥
- كلير لاكلويت : الفن والحياة في مصر الفرعونية ، ترجمـــة فاطمـــة عبـــد الله ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ٢٠٠٣
- مجموعة من العلماء: معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ، ٢٠٠١

- هيرودوت : هيرودوت يتحدث عن مصر ، الكتاب الثاني ، ترجمة محمد صقر خفاجي ، مراجعة أحمد بدوي ، القاهرة ،
- چون إ. ويلسون و هـ. و هـ. أ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة "الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى" ، ترجمة :جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، ١٩٨٢
- چون ويلسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : أحمد فخرى ، القاهرة ، ١٩٦٢
- يارسولاف تشرني : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة أحمد قدرى ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ، ١٩٨٧
- چيمس هنرى برستيد : تاريخ مصر من أقدام العصور إلى العصر الفارسى ، ترجمة حسن كمال ، مراجعة محمد حسنين الغمراوى ، القاهرة ، ١٩٩٧
- چيمس هنرى برستيد : تطور الفكر والدين في مصر القديمة ، ترجمة زكي سوس ، القاهرة ١٩٦١
- چيمس هنرى برستيد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، القاهرة ١٩٩٩
- يوليوس جيار و لويس ريتر : الطب والتحنيط في عهد الفراعنة ، ترجمة أنطون ذكرى ، القاهرة ، غير مؤرخ

المراجع الأجنبية

- **Aly, O. A. Abdullah**: " An unusual private stela of the Twenty – First Dynasty from Coptos " , JEA , Vol. 70 , London 1984 , p. 65 ~ 72 , pl. XVI & XVII.
- **Aston, D. A.** : " Akoris. Report of the excavations of Akoris in Middle Egypt ,981–1992 " Reviews of JEA , Vol. 83 , London 1997 , p. 238 ~ 240.
- **Aston, D. A.** : " Takeloth II – A king of the Thebean Twenty-Third Dynasty? " , JEA Vol. 78 , London 1989 , p. 139 ~ 153.
- **Aston, D. A.**: JEA , London Vol.75 , P. 149.
- **Bailey, Donald M.**: " Sebakh , shreds and survey " , JEA , Vol. 85 ,

London 1999 , p. 211 ~ 218.

- **Bakir, Abd el Mohsen**: " A Donation stela of the Twenty –Second Dynasty " , ASAE , Tome XLIII , Le Caire 1943 , p.
.
- **Berlandini, Jacelyne**: " Une Stèle de donation du Dynaste Libyen Roud – Amoun " , BIFAO , Tome 78 , Le Caire 1987 , p. 147 ~ 151.
- **Bickel, Susanne , Gabolde, Marc & Tallet, Pierre** : " Des anneles héliopolitanes de la Troisièm Périod intermEdiare " , BIFAO Tome 89 , Le Caire 1988 , p. 31 ~ 56 , figs. 6 ~ 16.
- **Breasted, James Henry**: " Ancient Records of Egypt " , Chicago 1906 .
- **Caminos, Ricardo**: " The Nitocris adoption stela " , JEA , Vol. 50 , London 1964 , p. 71 ~ 100 , pls. 8 ~ 10.
- **Chabas, F.**: " Sur un stele du Musée de Turin " , ZÄS , Leibzig 1879 , p. 161 ~ 165.
- **Clifton, E.-C. & Grimaux, Adrian**: " A new Dictionary of the French and English languages " , Paris & London.
- **Corteggani, Jean-Pierre**: " Documents divers (VII – X) " , BIFAO , Tome 75 , Le Caire 1975 , p. 147 ~ 157 , pl. XXIV.
- **Daressy M. G.**: " Inscriptions inédits de la XXII Dynadtie " , Rec. Trav., Nouvelle Série , Tome premier , Paris 1895 , p. 46 ~ 53.
- **Daressy M. G. /a** : " Stèle de Mit Yaich " , ASAE , Tome 22 , p. ?
.
- **Daressy M. G. /b**: " Notes et remarques " , Rec. Trav. , Tome 23 , Paris 1901 , p.85 .
- **Daressy M. G. /c**: " Trios stèles de la Période Bubastite " , ASAE , Tome 15 , Le Caire 1915, p. 140 ~ 147.
- **Daressy M. G. /d**: " File ainé de Chéchanq III " , ASAE , Tome 16 , Le Caire 1916 , p. 61 ~ 62.
- **Drioton, Éton**: " Une stele de donation de l'an XIII d' Apries " , ASAE , Tome 39 , Le Caire 1939 , p. 121 ~ 125.
- **El Sayed, Ramadan**: " À propos de l'activité d'un fonctionaire du temps de Psammétique I à Karnak d'après la stele du

Caire 2747 " , BIFAO , Tome 78/2 , Le Caire 1978 , p. 458 ~ 476 , pl. XCV.

- **Evans, J.A.S.**: " A social and economic history of an Egyptian temple in the Greco – Roman period " , New Haven 1951 , p. 158 ~ 161.
- **Eyre, C. J.**: " Crime and adultery in Ancient Egypt " , JEA , Vol. 70 , London 1980 , p. 92 ~ 105.
- **Gauthier, Henri**: " Une foundation pieuse en Nubie " , ASAE , Tome 35 , Le Caire 1936 , p. 49 ~ 69.
- **Giddy, Liza L.**: Egyptian Oases, Wistshire, 1986, p. 62-64
- **Goedwicke, Hans**: " Some remarks on the 400-year stela " , CdÉ , Tome 41 , No. 81 , Bruxelles 4 , p. 23 ~ 39.
- **Habachi, Labib (A)**: " Nia, the Wᶜb priest and doorkeeper of Amum – of - the – hearing – ear " , BIFAO , Tome 71 , Le Caire 1972 , p. 67 ~ 85 , pl. XIV.
- **Habachi, L. (B)**: " The two rock – stelae of Sethos I in the Cataract area speaking of huge statues and obelisks " , BIFAO , Tome 73 , Le Caire 1973 , p. 113 ~ 125 , pl. X & XI.
- **Hodjash, Svetlana**: The Egyptian Reliefs and stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow , Leningrad 1982 .
- **Iversen, Erik**: "Two inscriptions concerning private donations to temples" , Copenhagen 1941 , p. 1 ff.
- **Iversen, Erik**: " Remarks on unusual stela of the Twenty-First Dynasty from Coptos " , Brief Comm. , JEA , Vol. 82 , London 1996 , p. 213 ~ 214.
- **Jacquet-G., Helen**: " A donation stela of Apries " , Rdé , Tome 24 , Paris 1972 , p. 85 ~ 90, pl.9.
- **Jacquet-G., Helen**: " .... " , Bib. Or. , Cairo 1974 , p. 358 ~ 360.
- **Janssen J. J.**: " The smaller Dâkhla stela " , JEA , Vol. 45, London 1968 , p. 165 ~ 172 , pl. XXV & XXVa.
- **Kamal, Ahmed- Bey**: " Notes sur quelques localilités de la Basse égypte " , Rec. Trav. , Nouv. Série , Tome quinziuème , Paris 1905 – 6 , p. 22 ~ 26.
- **Kees, Herman**: " Die Kopenhagener Schenkungsstela aus der Zeit

des Apries " , ZÄS , Band 72 , Leipzig 1936 , p. 40 ~ 52.

- **Kemp, Barry** " How religious were the Ancient Egyptians? " , CAJ , Cambridge (5) 1995 , p. 25 ~ 54 , fig.
- **Kitchen, Kenneth**: " Two donation stelae in the Brooklyn Museum " , JARCE , Vol. 8 , Cairo 1969 – 1970 , p. 59 ~ 67 , fig. I ~ IV.
- **Kitchen, K.** : The Third Intermediate Period , London 1996 .?
- **Koefoed-Peter., Otto**: " Khenti – Khéti , Dieu chtonien – à propos de la stele ÄIN 895 de la glyptothéque NY Carlsberg à Copenhague " , Rdé , Tome 27 , Paris 1975 , p. 133 ~ 136 , pl. X.
- **Kuentez, M. Charles**: " Le Chapitre 106 du Livre Des Morts a propos d' une stèle de Basse égypte" , ASAE , Tome 12 (30/2) , Le Caire 1931 , p. 817 ~ 827.
- **Lehay, Anthony**: " The earliest dated monument of Amasis and the end of the reign of Apries" , JEA , Vol. 74 , London 1988 , p. 183 ~ 199 , pl. XXV.
- **Legraine M. George /a**: " Deux Stèles trouvées à Karnak en février 1897 " , ZÄS , Band 31 , Leipzig 1897 , p. 12 ~ 19.
- **Legraine M. George/b**: " Notice sur le temple d'Osiris Neb-Djeto " ,ASAE Tome 4 , Le Caire 1903 , p. 181 ~ 186.
- **Legraine M. George/c**: " Deux stèles inédites " , ASAE , Tome 7 , Le Caire 1906 , p. 226 ~ 227.
- **Mariette, Auguste**: " Le Serapeum de Memphis " , Tome premier , Paris 1882 , p. 54 ~ 56.???
- **Maspero, Gastone**: " Sur deux stèles récement decouvertes " , Rec. Trav. , Nouv. Série , Tome quinzième , Paris 1909 , p.84 ~ 86 & p. 174 ~ 175.
- **Meeks, Dimitri**: " Le gmade texte des donations au temple d'Edfo " , IFAO , Le Caire 1972 , p. 153 ~ 156.
- **Menw, Bernadette**: " La<<stèle>> d'Ahmès Nefertary dans son contexte historique et juridiques " , BIFAO , Tome 77 , Le Caire 1977 , p.89 ~ 100.
- **de Meulenaere, H. /a**: " Kults et sacerdoces à Imaow (Kôm el – Hisn)au temps de Dynasties Saïte et Perse " , BIFAO

, Tome 62 , Le Caire 1964 , p. 151 ~ 171.

- **de Meulenaere, H. /b**: " Le texts Saïtes et postérieurs " , IFAO , Le Caire 1972 , p. 137 ~ 142.
- **Morchauser, Scotte**: Threat-formulae in Ancient Egypt. A study of the history , structure and use of threats and curses in Ancient Egypt. Baltimore , 1991.
- **Parkinson, R.B.**: " 'Homosexual' desire and Middle Kingdom literature " , JEA , Vol. 81 , London 1995 , p. 57 ~ 76.
- **Piehl, Karl/a** : " Saitica I " , ZÄS , Band 27 , Leipzig 1889 , p. 103 ~ 109.
- **Piehl, Karl/b** : " Saitica II " , ZÄS , Band 31 , Leipzig 1893 , p.84 ~ 86.
- **Pinch, Geraldine**: Votive offerings to Hathor . Oxford 1993, p. 83 ~ 101 , fig. IX – X.
- **Prevot, P.**: " Les devots du Serapeum dand le texte et dans l'image I , II , III " , Cahiers , MEL , Paris 1990.
- **Reisner, G. A. /a** : " Inscribed monument from Gebel Barkal – The more important inscriptions , The sandstone stela of Piankhy No. 26 " , ZÄS , Band 66 , Leipzig 1931 , p. 89 ~ 100 , tafl V & VI.
- **Reisner, G. A. /b**: " Inscribed monument from Gebel Barkal – The stela of Prince Khaliut " , ZÄS , Band 70 , Leipzig 1934 , p. 35 ~ 46 , tafl VI & VIII.
- **Revillout, Eugène/a**: " Acte de fondation d'une chapelle à Hor-Merti dans la ville de Pharbaetus en l'an 52 de Psammétique 1er " , Rev. Egypt. , 2 , Paris 1882 , p. 32 ~ 42.
- **Revillout, Eugène/b**: " Acte de fondation d'une chapelle à Bast dans la ville de Bubastis , l'an 32 du roi Amasis " , Rev. Egypt. , 2 , Paris 1882 , p. 00 ~ 00.
- **Revillout, Eugène/c**: " Quelques documents historiques de Bocchoris à Psammétique 1er " , Rev. Egypt. , Septième Vol. , Paris 1896 , p. 111 ~ 146.
- **Sauneron, Serge/a**: " Les trevaux de l'Institut Français d'Archéologie Orientale en 1973-1974 " , BIFAO ,

Tome 74 , Le Caire 1974 , p. 184 ~ 233.

- Sauneron, Serge/b: " Les trevaux de l'Institut Français d'Archéologie Orientale en 1974-1975 " , BIFAO , Tome 75 , Le Caire 1975 , p. 447 ~ 478.

- **Schulman, A.**: " A problem of Pedubasts " , JARCE , 5 , Cairo 1966 , p. 33 ~ 41 , pl. XIII.

- **Shobo, Koyo**: " Akoris, report of the excavations of Akoris in Middle Egypt 1981-1992 " , PAJIEC , Kyoto 1995.

- **Sottas, Henri**: La preservation de la propriété funéraire dans l'Ancienne égypte avec le recueil des formules d'imrécation. Paris 1913 , p. 119 ~ 172.

- **Spieglberg, Wilhelm/a**: " Die Tefnachthosstele de museum von Athen " , Rec. Trav. , Tome 25 , Paris 1903 , p. 190 ~ 198 , pl.

- **Spieglberg, W./b**: " Neue Schenkungsstelen über Landstiftungen an Temple " , ZÄS , Band 65 , Leipzig 1918 , p. 55 ~ 60 , Tafl VI ~ VI.

- **Spieglberg, W./c**: " Eine Schenkungsurkunde aus der zeit Scheschonks III " , Rec. Trav. , Tome 35 , Paris 0000 , p. 41 ~ 44.

- **Spieglberg, W./d**: The credibility of Herodotus' account of Egypt in the light of the Egyptian monuments. Oxford 1927.

- **Vandier, Jacques/a**: " Stèle 20.001 du musée du Caire " , IFAO , Mélange Maspero , Le Caire 1934 , p. 137 ~ 139.

- **Vandier, Jacques/b**: " À propos d'un groupe du Sérapéum de Memphis conserveé au musée du Louvre " , JEA , Vol. 35 , London 1949 , p. 135 ~ 138 , pl. X.

- **Varille, Alexander**: " La stèle du mystique Béky No. 156 du musée de Turin " , BIFAO , Tome 54 , Le caire 1954 , p. 129 ~ 135 , pl. 0 .

- **Vercoutter, Jean/a**: Les textes du Sérapéum . IFAO , extrait de textes et langeages de l'égypte pharaonique (second volume) , Hommage à Jean-François Champlion , p. 143 ~ 149.

- **Vercoutter, Jean/b**: Textes biographiques du Sérapéum de Memphis. Paris 1942 , p. 1 ~ 130 , pl. I ~ X.

- **Vernus, Pascal** : Athribis. IFAO , Le Caire 1976 , p. 00.
- **Winig, Steffen**: " Einige BemerKungen zur Chronologie der frühen 21. Dynastie " , ZÄS , Band 94 , Berlin 1967 , p. 134 ~ 139.
- **Winkeln, Karl J.**: " Historische Probleme Der 3. Zwischenzeit1 " , JEA , Vol. 81 , London 1995 , p. 133
- **Yoyotte, Jean/a**: " Promenade à travers les sites anciens du Delta " , BSFE , No. 25 , Paris 1958 , 13 ~ 24 , fig. III.
- **Yoyotte, Jean/b**: " Un étrange titre d'époque Libynne " , BIFAO ,Tome 58 , Le Caire 1959 , p. 97 ~ 100.
- **Yoyotte, Jean/c**: " Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe " , MIFAO , Tome 66 , Le Caire 1961 , p. 54 ~ 161. ?
- **Yoyotte, Jean/d**: " Notes et documents pour servir à l'histoire de Tanis " , KÊMI , Tome 21 , Paris 1971 , p. 35 ~ 45.

مراجع تم الاطلاع عليها

- **Smith, W. Steven**: The Art and Architecture of Ancient Egypt, The Late Period, Part V, Chap. 20~21, pages 231 – 254, Great Bretain , 1958.
- **Smith, J. Lindon** :Tombs, Temples and Ancient Art, USA, 1056.
- **De Recheweltz, Boris**: Egyptian Art, An Introduction, NY, 1960
- **Hassan, Selim**: Hymnes Religiaux du Moyen Empire, Le caire, 1928.
- **Asmmann, Jan** : Ägyptische Hymmen und Gebete, Switzerland, 1999.
- **Daumas, François et Baruqe, André** : Hymnes et Prieres l'Egypte, Paris, 1980.
- **Groll, Sarah**: The Negative Verbal System of Late Egyptian, Oxford, 1970
- **Grimal, Nicolas**: Les Terms de la Propaganda Royale Egyptienne de la 19th Dynastie à la Cnquete d' Alexandre, Paris, 1986.

صدر من هذه السلسلة

١- د. عبد العظيم رمضان: مصطفى كامل في محكمة التاريخ، ط١، ١٩٨٧، ط٢، ١٩٩٤.
٢- رشوان محمود جاب الله: علي ماهر، ١٩٨٧.
٣- د. عبد السلام عبد الحليم عامر: ثورة يوليو والطبقة العاملة، ١٩٨٧.
٤- د. محمد نعمان جلال: التيارات الفكرية في مصر المعاصرة، ١٩٨٧.
٥- د. علية عبد السميع الجنزوري: غارات أوربا على الشواطئ المصرية في العصور الوسطى، ١٩٨٧.
٦- لمعي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج١، ١٩٨٧.
٧- د. عبد المنعم ماجد: هؤلاء الرجال من مصر، ١٩٨٧.
٨- د. علي بركات: رؤية الجبرتي لأزمة الحياة الفكرية، ١٩٨٧.
٩- د. محمد أنيس: صفحات مطوية من تاريخ الزعيم مصطفى كامل، ١٩٨٧.
١٠- محمود فوزي: توفيق دياب ملحمة الصحافة الحزبية، ١٩٨٧.
١١- شكري القاضي: مائة شخصية مصرية وشخصية، ١٩٨٧.
١٢- د. نبيل راغب: هدى شعراوي وعصر أكتوبر، ١٩٨٨.
١٣- د.عبدالعظيم رمضان:أكذوبة الاستعمار المصري للسودان: رؤية تاريخية، ط١،١٩٨٨، ط٢،١٩٩٤.
١٤- د.سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية، ١٩٨٨.
١٥- د. علي حسن الخربوطلي: المستشرقون والتاريخ الإسلامي، ١٩٨٨.
١٦- د. حلمي أحمد شلبي: فصول من تاريخ حركة الإصلاح الاجتماعي في مصر: دراسة عن دور الجمعية الخيرية (١٨٩٢ - ١٩٥٢)، ١٩٨٨.
١٧- د. محمد نور فرحات: القضاء الشرعي في مصر في العصر العثماني، ١٩٨٨.
١٨- د. علي السيد محمود: الجواري في مجتمع القاهرة المملوكية، ١٩٨٨.
١٩- د. أحمد محمود صابون: مصر القديمة وقصة توحيد القطرين، ١٩٨٨.
٢٠- د. محمد أنيس: دراسات في وثائق ثورة ١٩١٩: المراسلات السرية بين سعد زغلول وعبد الرحمن فهمي، ١٩٨٨.
٢١- د. توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني، ج١، ١٩٨٨.
٢٢- جمال بدوي: نظرات في تاريخ مصر، ١٩٨٨.
٢٣- د. توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني، ج٢، ١٩٨٨.

٢٤- د. نجوى كامل: الصحافة الوفدية والقضايا الوطنية ١٩١٩ - ١٩٣٦، ١٩٨٩.

٢٥- هاملتون جب، هارولد بوين: المجتمع الإسلامي والغرب، ج١، ترجمة د. أحمـــد عبـــد الـــرحيم مصطفى، ١٩٨٩.

٢٦- د. سعيد إسماعيل علي: تاريخ الفكر التربوي في مصر الحديثة، ١٩٨٩.

٢٧- ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، ج١، ترجمة محمد فريد أبو حديد، ١٩٨٩.

٢٨- ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، ج٢، ترجمة محمد فريد أبو حديد، ١٩٨٩.

٢٩- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ١٩٨٩.

٣٠- د. حلمي أحمد شلبي: الموظفون في مصر في عهد محمد علي، ١٩٨٩.

٣١- شكري القاضي: خمسون شخصية مصرية وشخصية، ١٩٨٩.

٣٢- لمعي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج٢، ١٩٨٧.

٣٣- د. خالد محمود الكومي: مصر وقضايا الجنوب الأفريقي: نظرة على الأوضاع الراهنـــة ورؤيـــة مستقبلية، ١٩٨٩.

٣٤- د. يونان لبيب رزق، محمد مزين: تاريخ العلاقات المصرية المغربية منذ مطلع العصور الحديثة حتى عام ١٩١٢، ١٩٩٠

٣٥- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، ١٩٩٠.

٣٦- هاملتون جب، هارولد بوين: المجتمع الإسلامي والغرب، ج٢، ترجمة د. أحمـــد عبـــد الـــرحيم مصطفى، ١٩٩٠.

٣٧- د.سليمان صالح: الشيخ علي يوسف وجريدة المؤيد: تاريخ الحركة الوطنية في ربع قرن، ١٩٩٠.

٣٨- د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، ١٩٩٠.

٣٩- د. جميل عبيد: قصة احتلال محمد علي لليونان ١٨٢٤ - ١٨٢٧، ١٩٩٠.

٤٠- د. عبد المنعم الجميعي: الأسلحة الفاسدة ودورها في حرب فلسطين ١٩٤٨، ١٩٩٠.

٤١- د. رفعت السعيد: محمد فريد الموقف والمأساة، رؤية عصرية، ١٩٩١.

٤٢- محمد شفيق غربال: تكوين مصر عبر العصور، ١٩٩٠.

٤٣- إبراهيم عبد العزيز: رحلة في عقول مصرية، ١٩٩٠.

٤٤- د. محمد عفيفي: الأوقاف والحياة الاقتصادية في مصر في العصر العثماني، ١٩٩١.

٤٥- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج١، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩١.

٤٦- د. عبد الرءوف أحمد عمرو: تاريخ العلاقات المصرية الأمريكية ١٩٣٩- ١٩٥٩، ١٩٩١.

٤٧- د. لطيفة محمد سالم: تاريخ القضاء المصري الحديث، ١٩٩١.

٤٨- د. زبيدة عطا: الفلاح المصري بين العصر القبطي والعصر الإسلامي، ١٩٩١.

٤٩- د. عبد العظيم رمضان: العلاقات المصرية الإسرائيلية ١٩٤٨ - ١٩٧٩، ١٩٩٢.

٥٠- د. سهير إسكندر: الصحافة المصرية والقضايا والوطنية ١٩٤٦ - ١٩٥٤، ١٩٩٣.

٥١- تحرير: عبد العظيم رمضان: تاريخ المدارس في مصر الإسلامية (أبحاث الندوة التي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة في أبريل ١٩٩١) ، ١٩٩٢.

٥٢- د. إلهام ذهني: مصر في كتابات الرحالة والقناصل الفرنسيين في القرن الثامن عشر، ١٩٩٢.

٥٣- د.محمد كمال الدين عز الدين: أربعة مؤرخين وأربعة مؤلفات من دولة المماليك الجراكسة، ١٩٩٢.

٥٤- د. محمد عفيفي: الأقباط في مصر في العصر العثماني، ١٩٩٢.

٥٥- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٢.

٥٦- د. حلمي أحمد شلبي: المجتمع الريفي في عصر محمد علي: دراسة عن إقليم المنوفية، ١٩٩٢.

٥٧- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية وأهل الذمة، ١٩٩٢.

٥٨- د. إبراهيم عبد الله المسلمي: أحمد حلمي سجين الحرية والصحافة، ١٩٩٣.

٥٩- د. عبد السلام عبد الحليم عامر: الرأسمالية الصناعية في مصر من التمصير إلى التأميم ١٩٥٧ - ١٩٦١، ١٩٩٣.

٦٠- عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، ١٩٩٣.

٦١- د. عبد العظيم رمضان: تاريخ الإسكندرية في العصر الحديث، ١٩٩٣.

٦٢- لمعي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج٣، ١٩٩٣.

٦٣- د. سيدة إسماعيل كاشف، د. جمال الدين سرور، د. سعيد عبد الفتاح عاشور: موسوعة تاريخ مصر عبر العصور: تاريخ مصر الإسلامية، أعدها للنشر د. عبد العظيم رمضان، ١٩٩٣.

٦٤- د. محمد نعمان جلال: مصر وحقوق الإنسان بين الحقيقة والافتراء، دراسة وثائقية، ١٩٩٣.

٦٥- د. سهام نصار: موقف الصحافة المصرية من الصهيونية ١٨٩٧ - ١٩١٧، ١٩٩٣.

٦٦- د. نريمان عبد الكريم أحمد: المرأة في مصر في العصر الفاطمي، ١٩٩٣.

٦٧- تحرير: عبد العظيم رمضان: مساعي السلام العربية الإسرائيلية، الأصول التاريخية (أبحاث الندوة التي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع قسم التاريخ بكلية البنات جامعة عين شمس في أبريل ١٩٩٣،

٦٨- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج٣، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٣.

٦٩- د. محمد أبو الإسعاد: نبوية موسى ودورها في الحياة المصرية ١٨٨٦ - ١٩٥١، ١٩٩٣.

٧٠- أ. س. ترتون: أهل الذمة في الإسلام، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٤.

٧١- تريفور إيفانز: مذكرات اللورد كيلرن ١٩٣٤ - ١٩٤٦، ج١، ترجمة د. عبد الرءوف أحمد عمرو، ١٩٩٤.
٧٢- د. أمينة أحمد إمام: رؤية الرحالة المسلمين للأحوال المالية والاقتصادية في العصر الفاطمي (٣٥٨ - ٥٦٧هـ)، ١٩٩٤.
٧٣- د. رءوف عباس حامد: تاريخ جامعة القاهرة، ١٩٩٤.
٧٤- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة المصرية، ج١: في العصر الفرعوني، ١٩٩٤.
٧٥- د. سلام شافعي محمود: أهل الذمة في مصر في العصر الفاطمي الأول، ١٩٩٥.
٧٦- د. سعيد إسماعيل علي: دور التعليم المصري في النضال الوطني زمن الاحتلال البريطاني، ١٩٩٥.
٧٧- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج٤، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٤.
٧٨- نعمات أحمد عتمان: تاريخ الصحافة السكندرية ١٨٧٣ - ١٨٩٩، ١٩٩٥.
٧٩- فريد دي يونج: تاريخ الطرق الصوفية في مصر في القرن التاسع عشر، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، ١٩٩٥.
٨٠- د.السيد حسين جلال:قناة السويس والتنافس الاستعماري الأوربي ١٨٨٢ - ١٩٠٤، ١٩٩٥.
٨١- د. رمزي ميخائيل: تاريخ السياسة والصحافة المصرية من هزيمة يونيو إلى نصر أكتوبر، ١٩٩٥.
٨٢- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية، ١٩٩٤.
٨٣- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج١، ١٩٩٤.
٨٤- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج٢، القسم الأول، ١٩٩٤.
٨٥- د. حلمي أحمد شلبي: تاريخ الإذاعة المصرية: دراسة تاريخية (١٩٣٤ - ١٩٥٢)، ١٩٩٥.
٨٦- د.أحمد الشربيني: تاريخ التجارة المصرية في عصر الحرية الاقتصادية(١٨٤٠- ١٩١٤)، ١٩٩٥.
٨٧- تريفور إيفانز: مذكرات اللورد كيلرن ١٩٣٤ - ١٩٤٦، ج٢، ترجمة د. عبد الرءوف أحمد عمرو، ١٩٩٤.
٨٨- عبد الحميد توفيق زكي: التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، ١٩٩٠.
٨٩- د. عبد الحميد حامد سليمان: تاريخ الموانئ المصرية في العصر العثماني، ١٩٩٥.
٩٠- د. نريمان عبد الكريم: معاملة غير المسلمين في الدولة الإسلامية، ١٩٩٦.
٩١- بيكر مانسفيلد: تاريخ مصر الحديثة والشرق الأوسط، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، ١٩٩٦.
٩٢- د. نجوى كامل: الصحافة الوفدية والقضايا الوطنية (١٩١٩ - ١٩٣٦)، ١٩٩٦.
٩٣- د. نبيه بيومي عبد الله: قضايا عربية في البرلمان المصري (١٩٢٤ - ١٩٥٨)، ١٩٩٦.
٩٤- د. سهير إسكندر: الصحافة المصرية والقضايا الوطنية (١٩٤٦ - ١٩٥٤)، ١٩٩٦.

٩٥- تحرير: د. عبد العظيم رمضان: مصر وأفريقيا، الجذور التاريخية للمشكلات الأفريقية المعاصرة (أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع معهد البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة).

٩٦- . مالكولم كير: عبد الناصر والحرب العربية الباردة (١٩٥٨ - ١٩٧٠)، ترجمة د. عبد الرءوف أحمد عمرو.

٩٧- د. إيمان عامر: العربان ودورهم في المجتمع المصري في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

٩٨- د. محمد سيد محمد: هيكل والسياسة الأسبوعية.

٩٩- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة المصرية (العصر اليوناني - الروماني)، ج٢.

١٠٠- د.عبد العزيز صالح، د. جمال مختار، د. محمد إبراهيم بكر، د. إبراهيم نصحي، د. فاروق القاضي: موسوعة تاريخ مصر عبر العصور (تاريخ مصر القديمة) ، أعدها للنشر د. عبد العظيم رمضان.

١٠١- اللواء مصطفى عبد المجيد نصير، اللواء عبد المجيد كفافي، اللواء سعد عبد الحفيظ، السفير جمال منصور: ثورة يوليو والحقيقة الغائبة.

١٠٢- د. تيسير أبو عرجة: المقطم جريدة الاحتلال البريطاني في مصر (١٨٨٩ - ١٩٥٢).

١٠٣- د. علي بركات: رؤية الجبرتي لبعض قضايا عصره.

١٠٤- د. فاطمة علم الدين عبد الواحد: تاريخ العمال الزراعيين في مصر (١٩١٤ - ١٩٥٢).

١٠٥- د. أحمد فارس عبد المنعم: السلطة السياسية في مصر وقضية الديمقراطية (١٨٠٥ - ١٩٨٧).

١٠٦- د. سليمان صالح: الشيخ علي يوسف وجريدة المؤيد (تاريخ الحركة الوطنية في ربع قرن).

١٠٧- دليب هيرو: الأصولية الإسلامية، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال.

١٠٨- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٤.

١٠٩- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٥.

١١٠- البيومي إسماعيل الشربيني: مصادرة الأملاك في الدولة الإسلامية (عصر سلاطين المماليك) ، ج١.

١١١- البيومي إسماعيل الشربيني: مصادرة الأملاك في الدولة الإسلامية (عصر سلاطين المماليك) ، ج٢.

١١٢- د. محمد الجوادي: إسماعيل باشا صدقي.

١١٣- د. عز الدين إسماعيل: الزبير باشا ودوره في السودان في عصر الحكم المصري.

١١٤- أحمد رشدي صالح: دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي.

١١٥- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج٢.

١١٦- علاء الدين وحيد: أديب إسحاق عاشق الحرية.

١١٧- عبد الرازق إبراهيم عيسى: تاريخ القضاء في مصر العثمانية ١٥١٧ - ١٧٩٨.

١١٨- د. البيومي إسماعيل الشربيني: النظم المالية في مصر والشام زمن سلاطين المماليك.

١١٩- حسين محمد أحمد يوسف: النقابات في مصر الرومانية.
١٢٠- لويس جرجس: يوميات من التاريخ المصري الحديث.
١٢١- د. محمد عبد الحميد الحناوي: الجلاء ووحدة وادي النيل (١٩٤٥ - ١٩٥٤).
١٢٢- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٦.
١٢٣- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: السيد أحمد البدوي.
١٢٤- د. محمد نعمان جلال: العلاقات المصرية الباكستانية في نصف قرن.
١٢٥- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٧.
١٢٦- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٨.
١٢٧- إبراهيم محمد إبراهيم: مقدمات الوحدة المصرية السورية ١٩٤٣ - ١٩٥٨.
١٢٨- جمال بدوي: معارك صحفية.
١٢٩- د. يحيى محمد محمود: الدين العام وأثره في تطور الدين المصري (١٨٧٦ - ١٩٤٣).
١٣٠- سمير فريد: تاريخ نقابات الفنانين في مصر (١٩٨٧ - ١٩٩٧).
١٣١- ترجمة: د. عبد الرءوف أحمد عمرو: الولايات المتحدة وثورة يوليو ١٩٥٢.
١٣٢- د. ماجدة محمد محمود: دار المندوب السامي في مصر، ج١.
١٣٣- د. ماجدة محمد محمود: دار المندوب السامي في مصر، ج٢.
١٣٤- ترجمة: جمال سعيد عبد الغني: الحملة الفرنسية على مصر في ضوء مخطوط عثماني للدارندلي.
١٣٥- د. محاسن محمد الوقاد: اليهود في مصر المملوكية في ضوء وثائق الجنيـــزة ٦٤٨ - ٩٣٢هـــ/ ١٢٥٠ - ١٥١٧م.
١٣٦- تقديم : عبد العظيم رمضان: أوراق يوسف صديق.
١٣٧- د. محمد عبد الغني الأشقر: تجار التوابل في مصر في العصر المملوكي.
١٣٨- السيد يوسف: الأخوان المسلمون وجذور التطرف الديني والإرهاب في مصر.
١٣٩- محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين.
١٤٠- طارق عبد العاطي غنيم: سياسة مصر في البحر الأحمر في النصف الأول من القرن التاسع عـــشر (١٢٢٦ - ١٢٦٥هـ/ ١٨١١ - ١٨٤٨م.
١٤١- لطفي أحمد نصار: وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك.
١٤٢- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج٢، ط٢، ١٩٩٩.
١٤٣- د. منيرة محمد الهمشري: دبلوماسية البطالمة في القرنين الثاني والأول ق.م.
١٤٤- د. عبد العليم خلاف: كشوف مصر الأفريقية في عهد الخديو إسماعيل.

١٤٥- د.منيرة محمد الهمشري:النظام الإداري والاقتصادي في مصر في عهد دقلديانوس(٢٨٤-٣٠٥م).
١٤٦- د. أحمد عبد الرازق: المرأة في مصر المملوكية.
١٤٧- د. رفعت السعيد: حسن البنا: متى.. كيف.. لماذا؟
١٤٨- د. سمير فوزي: القديس مرقص وتأسيس كنيسة الإسكندرية، ترجمة نسيم مجلي.
١٤٩- حسام محمد عبد المعطي: العلاقات المصرية الحجازية في القرن الثامن عشر.
١٥٠- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية (أصولها وتطورها).
١٥١- السيد يوسف: جمال الدين الأفغاني والثورة الشاملة.
١٥٢- د. محاسن محمد الوقاد: الطبقات الشعبية في القاهرة المملوكية (٦٤٨- ٩٣٢هـ/ ١٢٥٠- ١٥١٧م).
١٥٣- د. علية عبد السميع الجنزوري: الحروب الصليبية: المقدمات السياسية.
١٥٤- د. علية عبد السميع الجنزوري: هجمات الروم البحرية على شواطئ مصر الإسلامية في العصور الوسطى.
١٥٥- د. عبد الحميد البطريق: عصر محمد علي ونهضة مصر في القرن التاسع عشر(١٨٠٥- ١٨٨٣).
١٥٦- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة في العصر الإسلامي، ج٣.
١٥٧- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة في العصر الإسلامي، ج٤.
١٥٨- د.محمد عبد الغني الأشقر: نائب السلطنة المملوكية في مصر (٦٤٨- ٩٣٢هـ/ ١٢٥٠- ١٥١٧م).
١٥٩- د. محمد فريد حشيش: حزب الوفد (١٩٣٦ - ١٩٥٢) ج١.
١٦٠- د. محمد فريد حشيش: حزب الوفد (١٩٣٦ - ١٩٥٢) ج٢.
١٦١- سلاطين باشا: السيف والنار في السودان.
١٦٢- د. تمام همام تمام: السياسة المصرية تجاه السودان (١٩٣٦- ١٩٥٣).
١٦٣- محمد سيد العشماوي: مصر والحملة الفرنسية.
١٦٤- تحرير: د. عبد العظيم رمضان: الحدود المصرية السودانية عبر التاريخ (أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة) بالاشتراك مع معهد البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة في الفترة: ٢٠ - ٢١ ديسمبر ١٩٩٧.
١٦٥- سامي سليمان محمد السهم: التعليم والتغيير الاجتماعي في مصر في القرن التاسع عشر.
١٦٦- السيد يوسف: مذكرات معتقل سياسي (صفحة من تاريخ مصر).
١٦٧- د. صفي علي محمد عبد الله: الحركة العلمية والأدبية في الفسطاط منذ الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية.
١٦٨- يسري عبد الغني: مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات.
١٦٩- د. صفي علي محمد عبد الله: مدن مصر الصناعية في العصر الإسلامي إلى نهاية الفاطميين (٢١ - ٥٦٧هـ/ ٦٤٢- ١١٧١م).

١٧٠- مجدي عبد الرشيد بحر: القرية المصرية في عصر سلاطين المماليك(٦٤٨- ٩٣٢هـــ/ ١٢٥٠-١٥١٧م.
١٧١- محمد رفعت الإمام: تاريخ الجالية الأرمنية في مصر في القرن التاسع عشر.
١٧٢- فاطمة مصطفى عامر: تاريخ أهل الذمة في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي، ج١.
١٧٣- فاطمة مصطفى عامر: تاريخ أهل الذمة في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي، ج٢.
١٧٤- د. أحمد عبد الحليم دراز: مصر وليبيا فيما بين القرن السابع والقرن الرابع ق.م.
١٧٥- عادل إبراهيم الطويل: محمد توفيق نسيم باشا ودوره في الحياة السياسية.
١٧٦- د. عبد الحميد حامد سليمان: الملاحة الدولية في مصر العثمانية (١٥١٧- ١٧٩٨).
١٧٧- لواء د. صلاح سالم: سياسة مصر العسكرية إزاء حروب الشرق الأوسط.
١٧٨- د. سحر علي حنفي: العلاقات التجارية بين مصر وبلاد الشام الكبرى في القرن الثامن عشر.
١٧٩- د. عفاف مسعد السيد العبد: دور الحامية العثمانية في تاريخ مصر (١٥٦٤ – ١٦٠٩م).
١٨٠- د. عبد العظيم رمضان: الحقيقة التاريخية حول قرار تأميم شركة قناة السويس.
١٨١- ترجمة وتعليق: د. حسن حبشي: الحرب الصليبية الثالثة (صلاح الدين وريتشارد، ج١).
١٨٢- ترجمة وتعليق: د. حسن حبشي: الحرب الصليبية الثالثة (صلاح الدين وريتشارد، ج٢).
١٨٣- شاهد علي العصر: مذكرات محمد لطفي جمعة.
١٨٤- ياسر عبد المنعم محاريق: المنوفية في القرن الثامن عشر.
١٨٥- د. أحمد سيد أحمد: تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري.
١٨٦- د. أحمد صبحي منصور: العقائد الدينية في مصر الإسلامية (بين الإسلام والتصوف).
١٨٧- د. عادل عبد الحافظ حمزة: نيابة حلب في عصر سلاطين المماليك (١٢٥٠- ١٥١٧م)، ج١.
١٨٨- د. عادل عبد الحافظ حمزة: نيابة حلب في عصر سلاطين المماليك (١٢٥٠- ١٥١٧م)، ج٢.
١٨٩- عرفة عبده علي: يهود مصر منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠م.
١٩٠- د.عبد الحميد عبد الجليل أحمد شلبي:العلاقات السياسية بين مصر والعراق (١٩٥١- ١٩٦٣م).
١٩١- د. محسن علي شومان: اليهود في مصر العثمانية حتى أوائل القرن التاسع عشر، ج١.
١٩٢- د. محسن علي شومان: اليهود في مصر العثمانية حتى أوائل القرن التاسع عشر، ج٢.
١٩٣- د. عبد الله شحاتة: الإمام محمد عبده بين المنهج الديني والمنهج الاجتماعي.
١٩٤- د. فتحي الصنفاوي: تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية.
١٩٥- د. نريمان عبد الكريم أحمد: مجتمع أفريقيا في عصر الولاة.
١٩٦- د. عبد العظيم محمد سعودي: تاريخ تطور الري في مصر (١٨٨٢- ١٩١٤).

١٩٧- د. عبد الحميد زايد: القدس الخالدة.

١٩٨- د. عادل عبد الحافظ حمزة: العلاقات السياسية بين الدولة الأيوبية والإمبراطورية الرومانية المقدسة زمن الحروب الصليبية .

١٩٩- د. بهاء الدين إبراهيم: المعبد في الدولة الحديثة في مصر الفرعونية.

٢٠٠- تحرير د. عبد العظيم رمضان: تاريخ سواحل مصر الشمالية عبر العصور (أعمال الندوة التي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع كلية الآداب جامعة الإسكندرية من ٢٢- ٢٣ أبريل ١٩٩٨).

٢٠١- سميرة فهمي على عمر: إمارة الحج في مصر العثمانية ١٥١٧- ١٧٩٨.

٢٠٢- د. ماجدة محمد محمود: المندوبون الساميون في مصر.

٢٠٣- فتحي أبو طالب: الصراع الدولي على عدن والدور المصري.

٢٠٤- د. مرفت صبحي غالي: العلاقات الاقتصادية بين مصر وبريطانيا (١٩٣٥- ١٩٤٥).

٢٠٥- السيد محمد أحمد عطا: تاريخ الغربية وأعمالها في العصر الإسلامي(٢١- ٥٦٧هـ/ ٦٤٢- ١١٧١م)

٢٠٦- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج٩.

٢٠٧- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: الظاهر بيبرس.

٢٠٨- لواء د. كمال أحمد عامر: الدور المصري والعربي في حرب تحرير الكويت، ج١.

٢٠٩- لواء د. كمال أحمد عامر: الدور المصري والعربي في حرب تحرير الكويت، ج٢.

٢١٠- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: قبرص والحروب الصليبية.

٢١١- د. علية عبد السميع الجنزوري: إمارة الرها الصليبية.

٢١٢- شلبي إبراهيم الجعيدي: العامة في مصر في العصر الأيوبي (٥٦٧- ٦٤٨هـ/ ١١٧١- ١٢٥٠م).

٢١٣- عثمان علي محمد عطا: الأزمات الاقتصادية في مصر في العصر المملوكي وأثرها السياسي والاقتصادي والاجتماعي (٦٤٨- ٩٣٢هـ/ ١٢٥٠- ١٥١٧م).

٢١٤- د.علية عبد السميع الجنزوري:الثغور البرية الإسلامية على حدود الدولة البيزنطية في العصور الوسطى.

٢١٥- د. إصلاح عبد الحميد ريحان: الفتح الإسلامي لمدينة كابول (٣١هـ/ ٦٥١م).

٢١٦- د. فرغلي تسن هريدي: الرأسمالية الأجنبية في مصر (١٩٣٧- ١٩٥٧) ، ج١.

٢١٧- د. سيد عشماوي: العيب في الذات الملكية (١٨٨٢- ١٩٥٢).

٢١٨- د. السيد محمد أحمد عطا: إقليم الغربية في عصر الأيوبيين والمماليك (٥٦٧- ٩٣٢هـ/ ١١٧١- ١٥١٧م).

٢١٩- د. عبد العظيم رمضان: ثورة ١٩١٩ في ضوء مذكرات سعد زغلول.

٢٢٠- د. حمادة حسني أحمد محمد: التنظيمات السياسية لثورة يوليو.

٢٢١- ونستون تشرشل: حرب النهر، ترجمة عز الدين محمود.

٢٢٢- د. عبد الحميد زايد: مصر الخالدة (مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عـــام ٢٣٢ق.م)، ج١.

٢٢٣- د. عبد الحميد زايد: مصر الخالدة (مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عـــام ٢٣٢ق.م)، ج٢.

٢٢٤- إعداد وتقديم: د. عبد العظيم رمضان: الدور الوطني للكنيسة المصرية عبر العصور (أعمال ندوة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة).

٢٢٥- د. سيد محمد موسى حمد: مصر ودول حوض النيل.

٢٢٦- د. عبد العزيز محمد الشناوي: السخرة في حفر قناة السويس.

٢٢٧- أمل محمود فهمي: العلاقات المصرية العثمانية على عهد الاحتلال البريطاني (١٨٨٢- ١٩١٤)

٢٢٨- د. حسن حبشي: تاريخ العالم الإسلامي، ج١.

٢٢٩- ترجمة: د. حسن حبشي: ذيل وليم الصوري.

٢٣٠- د. عز الدين إسماعيل أحمد: تاريخ الجيش المصري في عصور ما قبل التاريخ.

٢٣١- د. سمير عبد المقصود السيد: الشوام في مصر منذ الفتح العثماني حتى أوائل القرن التاسع عشر.

٢٣٢- د. فرغلي تسن هريدي: الرأسمالية الأجنبية في مصر (١٩٣٧- ١٩٥٧) ، ج٢.

٢٣٣- محمود قاسم: الفيلم التاريخي في مصر.

٢٣٤- د. أنتوني سوريال عبد السيد: العلاقات المصرية الأثيوبية، ج١.

٢٣٥- د. أنتوني سوريال عبد السيد: العلاقات المصرية الأثيوبية، ج٢.

٢٣٦- د. أحمد محمد عبد الحليم دراز: مصر وفلسطين فيما بين القرنين الحادي عشر والثامن ق.م.

٢٣٧- تحرير: د. عبد العظيم رمضان: حكومة مصر عبر العصور (أعمال لجنة التاريخ والآثار بـــالمجلس الأعلى للثقافة من ٢٢- ٢٣ أبريل).

٢٣٨- د. سيدة إسماعيل كاشف: الوليد بن عبد الملك (٨٦- ٩٦هـــ/ ٧٠٥- ٧١٥م).

٢٣٩- د. سيدة إسماعيل كاشف: عبد العزيز بن مروان.

٢٤٠- د. حسين كفافي: هنري كوربيل الأسطورة والوجه الآخر.

٢٤١- د. سليمان محمد حسين: تجار القاهرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

٢٤٢- د. عبد المنعم إبراهيم الجميعي: عصر محمد علي: دراسة وثائقية).

٢٤٣- مصطفى الغريب محمد: محمد حسين هيكل ودوره في السياسة المصرية (١٨٨٨- ١٩٥٦).

٢٤٤- د. أحمد عبد اللطيف حنفي محمد: المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتى نهاية العصر الفاطمي، ج١، الدراسات السياسية.

٢٤٥- د. أحمد عبد اللطيف حنفي محمد: المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتى نهاية العصر الفاطمي، ج٢، الدراسات الحضارية.

٢٤٦- عبده مباشر، إسلام توفيق: حرب الاستنزاف، ج١.

٢٤٧- عبده مباشر، إسلام توفيق: حرب الاستنزاف، ج٢.

٢٤٨- السيد يوسف: عبد الرحمن الكواكبي رائد القومية العربية وشهيد الحرية.

٢٤٩- د. محمد فريد حشيش: معاهدة ١٩٣٦، ج١، العلاقات المصرية البريطانية.

٢٥٠- د. محمد فريد حشيش: معاهدة ١٩٣٦، ج٢، نصوص محاضر المفاوضات.

٢٥١- د. عزت قرني: تاريخ الفكر السياسي والاجتماعي في مصر الحديثة (١٨٣٤- ١٩١٤).

٢٥٢- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج١.

٢٥٣- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج٢.

٢٥٤- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج٣.

٢٥٥- د. مرفت أسعد عطاالله: العلاقات بين مصر ولبنان في عهد محمد علي.

٢٥٦- د. السيد حسين جلال: قناة السويس والأطماع الاستعمارية الدولية.

٢٥٧- سمير عبد الله سليمان: الدواوين في مصر خلال العصر الفاطمي (٣٥٨- ٥٦٧هـ/ ٩٦٩- ١١٧١م).

٢٥٨- د. محمد صبحي عبد الحكيم: مدينة الإسكندرية.

٢٥٩- د. حسن حبشي: تاريخ العالم الإسلامي، ج٢.

٢٦٠- د. محمد مؤنس عوض: رواد تاريخ العصور الوسطى.

٢٦١- د. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ج١.

٢٦٢- د. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ج٢.

٢٦٣- أحمد حسين: مذكرات أحمد حسين.

٢٦٤- جان إيف إمبرور: الإسكندرية ملكة الحضارات، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، مراجعة د. محمود ماهر طه.

٢٦٥- د. إصلاح عبد الحميد ريحان: هرات من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الثاني الهجري.

٢٦٦- د. نريمان عبد الكريم أحمد: دراسات في تاريخ مصر الإسلامية.

٢٦٧- طارق الكومي: أمراء أسرة محمد علي ودورهم في المجتمع.

٢٦٨- المشكلة الفلسطينية وموقف مصر حكومة وشعباً منها (١٩١٧- ١٩٣٩).

٢٦٩- د. أحمد دراج: المماليك والفرنجة في القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي، ٢٠٠٧.

٢٧٠- محمد قابيل: فرسان اللحن الجميل: الموجي – بليغ– الطويل، ٢٠٠٩.

٢٧١- مجدي رشاد عبد الغني: العلاقات المصرية الليبية (١٩٤٥- ١٩٦٩)، ٢٠٠٧.

٢٧٢- محمد بن صفصاف: حركة محمد عبده وعبد الحميد بن باديس الإصلاحية وأبعادهـا السـياسية والاقتصادية والاجتماعية، ج١، ٢٠٠٨.

٢٧٣- محمد بن صفصاف: حركة محمد عبده وعبد الحميد بن باديس الإصلاحية وأبعادهـا السـياسية والاقتصادية والاجتماعية، ج٢، ٢٠٠٨.

٢٧٤- د. عبد الواحد النبوي: المعارضة في البرلمان المصري (١٩٢٤- ١٩٣٦)، ٢٠٠٨.

٢٧٥- د. حسام محمد عبد المعطي: العائلة والثروة، البيوت التجارية المغربية في مصر العثمانية، ٢٠٠٨.

٢٧٦- جرجس حنين: الأطيان والضرائب في القطر المصري، ٢٠٠٨.

٢٧٧- د. عبد الحميد ناصف: دير سانت كاترين في العصر العثماني، ٢٠٠٨.

٢٧٨- د. إيمان المهدي: الخبز في مصر القديمة، ٢٠٠٨.

٢٧٩- د. باسنت فتحي: تعددية التعليم الابتدائي في مصر ١٩٢٣ – ١٩٩٣، ٢٠٠٨.

٢٨٠- محمد مبروك : الإدارة المالية في عصر محمد علي ، ٢٠٠٩.

٢٨١- إبراهيم ماضي: زي أمراء المماليك في مصر والشام ، ٢٠٠٩.

٢٨٢- د. صفاء حافظ: الموانئ والثغور المصرية من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ٢٠٠٩.

٢٨٣- د. رضا أسعد: أعيان الريف المصري في العصر العثماني، ٢٠٠٩.

٢٨٤- د. جمال كمال محمود: الأرض والفلاح في صعيد مصر في العصر العثماني، ٢٠١٠.

وبين يديك العدد الأخير:

٢٨٥- د. بثينة إبراهيم مرسي إبراهيم: تطور الديانة المصرية القديمة ٢٠١٠

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

هذا الكتاب

لقد لعب الدين دوراً محورياً في حياة المصريين على مر تاريخهم، ولعل من الصعب أن نفسر كثيراً من الأحداث التاريخية المهمة في حياة المصريين في غيبة الدين. وانطلاقاً من هذه الأهمية كان اختيارنا لهذا الكتاب لنقدمه لقراء سلسلة "تاريخ المصريين؛ حيث قدمت لنا الباحثة الدكتورة بثينة إبراهيم قضية الدين باعتباره المدخل الحقيقي لكل القضايا، وكان دائما بمثابة الملاذ الذي يلجئون إليه لتفسير قضاياهم وقد كشفت الباحثة عن حقيقة تبدو غائبة عن كثيرين ممن اعتقدوا أن المصريين مع تدينهم قد أهملوا حياتهم الدنيوية ونسوها في سياق عنايتهم بآخرتهم فقد أكدت الباحثة أن قدماء المصريين كانوا أناساً أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة. وبالرغم من أن الديانة المصرية القديمة كانت موضوع دراسات عديدة قدمها مؤرخون مصريون وأجانب؛ إلا أن هذه الدراسة تتميز باعتمادها على مصدر جديد مليء بالنصوص التى تقدم صورة تفصيلية عن أركان العقيدة عند المصريين القدماء، ألا وهو لوحات النذور، وهذه الأركان تتشابه إلى حد كبير مع ما نصت عليه الديانات السماوية، من حيث إيمانهم بالحساب والعقاب، ووجود الجنة والنار، وغير ذلك من المعتقدات التي نصت عليها الديانات السماوية.





ISBN# 9789774216357
6 221149 018600

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٠ جنيهات